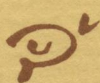



N° 32 – PRINTEMPS 1997

# VOIX ET SIGNES



Revue publiée avec le concours
du Centre National du Livre et du C.N.R.S.



# MÉDIÉVALES
## Langue Textes Histoire

Revue semestrielle
publiée par les Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII
avec le concours du Centre National du Livre
et du Centre de la Recherche Scientifique

fondée par François-J. Beaussart, Bernard Cerquiglini, Orlando de Rudder, François Jacquesson, Claude Jean, Odile Redon



*Couverture :* dessin de Michel Pastoureau

MÉDIÉVALES 32 PRINTEMPS 1997

# VOIX ET SIGNES

## NOUVELLES MUSIQUES DU XIII$^{e}$ AU XV$^{e}$ SIÈCLE

# CONSIGNES AUX AUTEURS

*A – Articles*

Les textes seront remis (en double exemplaire) dactylographiés ou imprimés en double interligne, en feuillets de 1 800 signes (30 lignes à 60 signes) sur format 21 × 29,7 cm. Le texte et les notes seront présentés séparément, les notes numérotées en continu à la suite de l'article. Les articles (notes comprises) ne dépasseront pas 45 000 signes (y compris les blancs), sauf consignes spécifiques du responsable du numéro. Les disquettes seront fournies dans un second temps.

## Normes de présentation

Les mots et les citations en latin seront présentés en italiques ou soulignés. Les citations (hors le latin) figureront entre guillemets. Les illustrations seront présentées à part, en cliché positif noir et blanc, numérotées et avec une légende dactylographiée. Le nombre des illustrations par article ne dépassera pas 5. Les dessins au trait sont les bienvenus.

## Notes

Dans les notes et les références bibliographiques, on respectera les normes suivantes : initiale du prénom de l'auteur en capitale, suivi du nom de l'auteur en petites capitales (sauf l'initiale en capitale) ; titre d'ouvrage en italiques ; tome ou volume ; lieu et date d'édition ; pages.

Pour les articles de revue : titre de l'article entre guillemets, directement suivi, après une virgule (sans « dans » ni *in*), du titre de la revue en italiques ou souligné ; tome ou volume ; année ; pages.

Pour les articles inclus dans des ouvrages collectifs (actes de colloques, mélanges...), même présentation mais le titre de l'article est suivi du mot « dans », puis du nom de l'éditeur scientifique (en petites capitales) suivi de « éd. » ou « dir. », et du titre de l'ouvrage (en italiques).

Pour les éditions des textes médiévaux, le prénom et le nom de l'auteur seront en petites capitales (sauf initiales, en capitales) ; le titre du texte (en italiques) sera suivi du prénom et du nom de l'éditeur scientifique (en petites capitales) suivi de « éd. » ou « dir. ».

*B – Notes de lecture*

On indiquera dans l'ordre : l'auteur, le titre en italiques (y compris l'intégralité des sous-titres), le lieu d'édition, la maison d'édition, la date de publication, le nombre de pages, le nombre de planches et la nature des index.

## SOMMAIRE N° 32 PRINTEMPS 1997

# VOIX ET SIGNES
## NOUVELLES MUSIQUES DU XIII$^{e}$ AU XV$^{e}$ SIÈCLE



## ESSAIS ET RECHERCHES

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 5-8

Olivier MATTÉONI

# NOUVELLES MUSIQUES DU XIII^e^ AU XV^e^ SIÈCLE*

Et musique est une science
Qui vuet qu'on rie et chante et dance.
Cure n'a de merencolie
Ne d'homme qui merencolie
A chose qui ne puet valoir,
Eins met telz gens en nonchaloir.
Partout ou elle est, joie y porte ;
Les desconfortez reconforte,
Et nès seulement de l'oïr
Fait elle les gens resjoïr.

Guillaume de Machaut [1]

Au Moyen Âge, la musique était divisée entre musique théorique et musique pratique. La première, qui était enseignée dans le cadre du *quadrivium* avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, était l'affaire du *musicus*, la seconde, partie intégrante de la liturgie, celle du *cantor*. Ces deux mondes parfois interféraient, mais la distance était souvent grande entre le « chanteur » *(cantor)*, dont le savoir s'appuyait sur la réalisation concrète, et le « musicien » *(musicus)*, dont la pensée spéculative permettait « la compréhension, non seulement des lois internes du discours musical, mais aussi des lois cachées de l'univers » [2]. Au XIII^e^ siècle, c'est la faculté des Arts qui devient le lieu de l'apprentissage théorique de la science musicale [3] et c'est surtout dans cet espace privilégié qu'est l'Université que se produisent les grandes évolutions

* Ce numéro a été préparé en collaboration avec Olivier Cullin.

1. « Prologue », dans *Œuvres de Guillaume de Machaut*, E. HOEPFFNER éd., t. I, Paris, 1908, p. 9.

2. La formule est de Marcel Pérès dans son avant-propos à *L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du premier colloque de l'ARIMM, Royaumont, 1987, p. 9.

3. M. HUGLO, « L'enseignement de la musique à l'université de Paris au Moyen Age », dans *L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance, op. cit.*, p. 73-79.

musicales des XIIIe-XVe siècles dont les textes ici rassemblés entendent rendre compte.

L'une des évolutions qui marquent l'histoire de la pensée occidentale au XIIIe siècle est une rationalisation du savoir sous l'effet notamment de la redécouverte de la pensée d'Aristote. Le rapport au temps se veut plus rigoureux et ce souci de précision, que l'on note dans tous les domaines, se retrouve dans le discours musical, comme l'attestent le contenu et la forme des traités de musique du XIIIe siècle, certains de ces traités étant de véritables « professions de foi rationalistes »[4]. Olivier Cullin nous rappelle ainsi que, dans leur « souci constant d'organiser une rationalité », ces ouvrages se caractérisent par le recours à un langage plus technique, scolastique certes et toujours reposant sur les autorités (Boèce, Isidore de Séville), mais sacrifiant désormais à la précision scientifique. Ils sont, selon sa formule, « le versant très concret d'une pensée dont l'abstraction méthodique se met au service d'une pratique (...), une théorie à la mesure de cet art assez neuf qu'est la polyphonie mesurée, la *mensurata musica* ». Et là se trouve sans doute l'une des innovations essentielles de cette époque, révélatrices de cette rationalisation du temps musical, à savoir le passage de la *musica immensurabilis* à la *musica mensurabilis*[5]. On sait que ce sont les innovations en matière de notation et de mensuration qui définissent, entre autres, l'*ars nova*[6]. Dans son article, Anna Maria Busse Berger décrit comment le système de notation mesurée, adopté au début du XIVe siècle et fondé sur une hiérarchie de notes aux valeurs décomposables en deux ou trois, présente bien des similitudes avec le système romain de mesure. Mais elle remarque aussi, afin de mieux faire comprendre cette influence ou cette analogie, que les grands théoriciens du temps étaient, sinon des mathématiciens eux-mêmes (Jean de Murs), du moins profondément influencés par les autres disciplines mathématiques du *quadrivium*.

Reste que les nouvelles techniques de composition, si elles ont pu être jugées en leur temps « subtiles », comme nous le rappelle Marielle Popin, s'éloignaient des règles parfaites de la composition. Car précision ne signifie pas perfection pour les contempteurs de l'*ars nova*. Ainsi Jean de Liège, l'un des adversaires les plus acharnés de l'« art nouveau », dénonce, dans son *Speculum musicæ*, la généralisation des

4. Comme le *Tractatus de Musica* de Jérôme de Moravie. L'expression est de Christian MEYER dans « Lecture(s) de Jérôme de Moravie. Jérôme de Moravie, lecteur de Boèce », dans *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel du XIIIe siècle*, M. HUGLO et M. PÉRÈS (sous la dir. de), Actes du colloque de l'ARIMM de Royaumont (1989), Paris, 1992, p. 61. Voir aussi A. BOUREAU, « Jérôme de Moravie et la rationalisation dominicaine du XIIIe siècle », *ibid.*, p. 43-53.

5. La notation mesurée est décrite pour la première fois, vers 1240, par Jean de Garlande dans son *De mensurabili musica*, puis par Francon de Cologne, vers 1260, dans son *Ars cantus mensurabilis*.

6. L'expression *ars nova* est empruntée au titre du traité de Philippe de Vitry, *Ars nova notandi* (vers 1321-1322).

brèves binaires[7]. En cela, il rejoint la condamnation du pape Jean XXII, en 1324, dans la décrétale *Docta Sanctorum*, dont il reprend d'ailleurs certaines accusations. C'est qu'en permettant « une plus grande complexité polyphonique », l'*ars nova* rendait « la parole sacrée, le Verbe, de moins en moins compréhensible » (Étienne Anheim).

Mais plus profondément, le problème essentiel que trahit cette opposition n'est-il pas celui de la capacité d'un mode de pensée à recevoir et inclure les innovations du milieu de l'université ? En effet, en remettant en question les règles fixes de la musique qui « relèvent de l'harmonie préétablie par Dieu », les compositeurs et les théoriciens du XIVe siècle font finalement émerger une nouvelle conception du monde. À ce titre, l'*ars nova* dépasse le seul cadre de la musique comme l'avait déjà noté, en son temps, Édouard Perroy[8]. Ainsi que l'écrit Étienne Anheim, la musique du XIVe siècle prend place dans un mouvement plus vaste d'évolution des savoirs qui, à l'image du nominalisme, aboutit à concevoir « un signe détaché du symbole », soit « une manière d'écarter les prétentions de la théologie à régenter les savoirs ».

Si les innovations du XIVe siècle se traduisent donc par une plus grande liberté dans le domaine du discours et de l'écriture, elles s'accompagnent aussi d'une plus grande liberté pour les musiciens eux-mêmes, accueillis désormais en grand nombre dans les cours royales et princières. Les tenants de l'*ars nova* ont souvent été de grands compositeurs (Philippe de Vitry, Guillaume de Machaut). Rien d'étonnant alors à ce qu'on les retrouve au service des princes.

Car la musique est devenue un enjeu à la fin du Moyen Âge. D'abord elle est un élément important de l'éducation noble. Si, comme nous le dit Nicoletta Guidobaldi, la musique est une composante essentielle de la formation du prince en Italie au XVe siècle, il en est de même, par exemple, à la cour de Bourgogne. Charles le Téméraire, à l'instar d'Isabelle d'Este à Ferrare, jouait de la harpe, et on sait qu'il composa « plusieurs chanssons bien faictes et bien notees » au dire d'Olivier de la Marche[9]. Mais la musique est aussi un signe de pouvoir. Le prince, qui accueille musiciens et poètes à sa cour et entretient une belle chapelle, est un mécène. La musique dit alors son pouvoir et son prestige, elle lui apporte équilibre et harmonie, en devenant « une clé de l'interprétation du monde » (Nicoletta Guidobaldi).

7. La division d'une note s'appelle mensuration. Le rythme est dit parfait quand la note est divisée en trois parties, imparfait lorsqu'elle l'est en deux.

8. Édouard PERROY, « Le point de vue de l'historien », dans *L'Ars nova, colloque international tenu à Wégimont, 19-24 septembre 1955*, Liège, 1959, p. 261-269 ; repris dans *Études d'histoire médiévale*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1979, p. 21-29.

9. Cité par J. MARIX, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420-1467)*, Strasbourg, 1939, p. 18-19.

Pour la terminologie musicale du Moyen Âge, on se reportera aux ouvrages de référence ci-dessous.

Gérard LE VOT, *Vocabulaire de la musique médiévale*, Paris, Minerve, 1993.
*Dictionnaire de la musique*, F. MICHEL, F. LESURE et V. DÉDOROV éd., 3 vol., Paris, Fasquelle, 1958-1961.
M. HONEGGER (sous la dir. de), *Dictionnaire de la musique*, Paris, Bordas, 1986.
*The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. SADIE éd., Londres, MacMillan Publishers, 1981.

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 9-19

Étienne ANHEIM

# DU SYMBOLE AU SIGNE : REMARQUES SUR LA PARENTÉ ENTRE *ARS NOVA* ET NOMINALISME

« Nous pouvons considérer l'*Ars nova* comme l'une des formes où s'exprime une tendance fondamentale de la civilisation occidentale au XIVe siècle. Elle est bien plus qu'une notation nouvelle »[1], concluait Édouard Perroy en 1956, à l'issue d'un colloque « fondateur » sur l'*Ars nova*. Dans cette même communication, il élargissait l'horizon de ce courant musical à tout le contexte économique, social et intellectuel du XIVe siècle, rapprochant pour la première fois l'*Ars nova* des mouvements philosophiques qu'on regroupe sous le nom de nominalisme, en référence à leur position dans la querelle des universaux et à leur souci d'analyse logique du langage. En cela, il a été suivi par Jacques Le Goff et, plus récemment, Eugenio Randi[2]. Dans l'ensemble, ce rapprochement relevait cependant plus de l'intuition que de la démonstration : le problème de la comparaison entre mouvement musical et courant de pensée reste entier ou presque.

De prime abord se présente la voie ouverte par Erwin Panofsky dans *Architecture gothique et pensée scolastique*, avec la perspective d'une comparaison essentiellement formelle. Par exemple, le hoquet est une forme d'écriture musicale chère aux musiciens de cette génération : il s'agit de faire alterner deux voix, de façon à n'obtenir qu'une seule ligne mélodique. À une voix mélodique ne correspond donc plus forcément une voix réelle. Le langage sonore est fragmenté, son unité reposant dans la mise bout à bout de ces notes qui sont toutes nettement distinctes, et en cela irréductiblement singulières. Or cette fragmentation est aussi celle qui résulte de la position d'Ockham dans la querelle des universaux : radicalement, Ockham n'accepte comme réels que les singuliers. Le hoquet est en ce sens une image merveilleusement parlante de l'éclatement du monde en singuliers sans liens essentiels entre

1. E. PERROY, « Le point de vue de l'historien », dans *Les colloques de Wégimont, l'Ars nova, 19-24 septembre 1955*, Paris, 1959, p. 268.

2. J. LE GOFF, *Le XIIIe siècle, l'apogée de la Chrétienté*, Paris, 1982, p. 121 ; L. BIANCHI et E. RANDI, *Vérités dissonantes*, Fribourg, 1993, p. 198-209.

eux, puisque les notes ne sont plus l'enchaînement naturel d'une même personne chantant une mélodie.

Ainsi, il est possible de développer des analogies entre musique et philosophie. Pourtant, faire coïncider l'écriture musicale de l'*Ars nova* et les aspects formels de la philosophie nominaliste risque de relever plus de l'exercice de style que de la démarche démonstrative, si l'on s'en tient à l'analogie. Le problème n'est pas tant de montrer une parenté des formes – tout à fait possible au demeurant – que de trouver une base solide et concrète, autorisant le rapprochement de la musique et de la philosophie.

## Une parenté dans la démarche théorique

Quelques faits peuvent fournir un noyau de départ. Les principaux théoriciens, Philippe de Vitry, Jean de Murs pour la musique, Buridan et Guillaume d'Ockham pour la philosophie, appartiennent à la même génération intellectuelle. Ils sont nés entre 1285 et 1300, commencent à produire vers 1315, et deviennent dans les années 1320 des figures de proue du monde intellectuel et universitaire. C'est à cette époque que le nominalisme comme l'*Ars nova* rencontrent l'hostilité de la papauté. L'intervention pontificale est loin d'être anodine : c'est au contraire le témoin de débats importants au sujet des deux mouvements. En 1324 ou 1325, Jean XXII publie la décrétale *Docta Sanctorum*[3], qui condamne le nouveau courant musical ; en 1324, Ockham est convoqué à Avignon, où cinquante et une de ses thèses sont censurées en 1326[4].

La cohérence du milieu social et culturel où se développent ces théories renforce le parallèle chronologique : musiciens et philosophes sont des clercs de l'Université, qui ont reçu la même formation intellectuelle. Le philosophe Jean Buridan et le musicien Jean de Murs enseignent en même temps à l'Université de Paris, et appartiennent au cercle navarrais. Les deux courants sont nés dans des milieux très semblables, et leurs principaux théoriciens ont laissé un nombre important d'écrits, surtout des traités universitaires.

Ces traités représentent peut-être le matériau le plus riche pour notre rapprochement. Les quelques éléments fournis par Eugenio Randi[5] et le travail réalisé par Alain Boureau sur saint Thomas et Jérôme de Moravie[6], pour la fin du XIIIe siècle, ouvrent précisément cette perspective. En effet, les traités forment un ensemble homogène de sources,

3. *Extravagantes communes* III, tit. I, *Corpus Iuris Canonici*, éd. E. L. RICHTER et E. FRIEDBERG, Leipzig, 1922, col. 1255-1257.

4. J. KOCH, « Neue Aktenstücke zu dem gegen Wilhelm Ockham in Avignon geführten Prozess », *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, VII (1935), p. 353-380, et VIII (1936), p. 79-93 et p. 168-197.

5. L. BIANCHI et E. RANDI, *Vérités dissonantes*, Fribourg, 1993, p. 206.

6. A. BOUREAU, « Jérôme de Moravie et la rationalisation dominicaine du XIIIe siècle », dans *Jérôme de Moravie, Colloque de Royaumont 1989*, Paris, 1992, p. 43-53.

dans la mesure où ils sont composés, à la même époque, dans le même esprit scolastique. L'étude de leur vocabulaire, des concepts, des références, montre des points de contact entre philosophie et musique, qui justifient de prolonger la comparaison.

La réflexion sur le statut du signe est l'un de ces points de contact entre *Ars nova* et nominalisme. Au début du XIVe siècle, prévaut généralement la conception héritée de saint Augustin : le signe est assimilé au symbole, au sens où il est lié par essence à ce à quoi il renvoie. En dernier lieu, tout signe-symbole se rattache à l'ordre du monde et donc à Dieu, garant de la stabilité du sens. Le signe reçoit ainsi une importance métaphysique très grande : il est une parcelle et un témoignage de l'« harmonie préétablie » voulue par Dieu, et qui régit le monde de toute éternité. C'est à cette théorie du signe, fruit d'une vision du monde très largement dominante à cette époque, que sont confrontés Jean de Murs aussi bien qu'Ockham. Or, pour le musicien comme pour le philosophe, si les cheminements de pensée sont très différents, les réponses apportées semblent étroitement liées.

Dans la *Notitia artis musicae*[7], son premier grand traité, daté de 1321, Jean de Murs se livre à des considérations sur la nature du signe musical, tandis que la formulation la plus nette du « tournant ockhamiste »[8] au sujet du signe se trouve dans la *Somme de logique*[9], en 1323. La réflexion de Jean de Murs ne s'organise pas de la même manière que celle d'Ockham. Logicien, le franciscain pose au début de son travail une définition du signe, sur laquelle il appuie ensuite sa construction. Chez Jean de Murs, c'est la présentation des concepts musicaux qui introduit en son temps la question du signe : commençons par nous y arrêter un instant.

## Écriture musicale et théorie du signe

Au neuvième chapitre de la deuxième partie *(musica practica)* de la *Notitia artis musicae*, l'auteur présente le nouveau système de notation de l'*Ars nova*. C'est cette formalisation de l'écriture musicale qui représente la véritable nouveauté de l'*Ars nova*, et autour de laquelle se développe le débat. Jean aborde la question du rythme et de sa notation. La musique, explique-t-il, peut s'écrire avec deux types de rythme : si l'unité de base est constituée par deux temps, le rythme est dit binaire, et on l'appelle ternaire s'il repose sur des unités décomposables en trois temps. Traditionnellement, seul le ternaire était présenté dans les traités, et était tenu pour ce que Jean XXII appelle dans sa bulle « le rythme

7. JEAN DE MURS, *Notitia artis musicae*, éd. U. MICHELS, American Institute of Musicology, *Corpus Scriptorum de Musica*, 1972, p. 9-108 (abrégée en éd. CSM par la suite).

8. J. BIARD, *Logique et théorie du signe au XIVe siècle*, Paris, 1989, p. 20.

9. GUILLAUME D'OCKHAM, *Somme de logique*, texte latin et traduction de J. BIARD, Mauvezin, 1993.

correct de la musique ». La conception augustinienne du monde était clairement à l'œuvre : le ternaire était la matérialisation musicale de la Trinité, donc de la perfection. Mais justement, l'*Ars nova* introduit là une nouveauté : à partir de Jean de Murs et de Philippe de Vitry[10], les théoriciens codifient la possibilité de noter à égalité binaire et ternaire.

La notation en binaire est appelée par les musiciens mode « imparfait », et celle en ternaire, mode « parfait », ce qui trahit là aussi l'emprise encore forte de la conception symbolique. On atteint alors les limites de l'adaptation des nouveautés musicales au cadre de pensée traditionnel. Les musiciens tentent de justifier les nouveaux rythmes par une notation dite imparfaite, alors que dans la perspective augustinienne, un signe ne peut être dit « imparfait ». En effet il est aussi et surtout un symbole : il manifeste l'essence, par définition parfaite, de la chose. Cette difficulté, non pas musicale mais spéculative, c'est-à-dire théorique, pousse alors Jean de Murs à préciser sa conception du signe musical – comme pour se justifier : « la diversité des figures [c'est-à-dire l'existence des notations "parfaite" et "imparfaite"] ne pose pas de problèmes (...) »[11]. Il lui reste à expliquer pourquoi : c'est au cours de ce développement en trois étapes que Jean de Murs doit rompre avec la perspective dominante.

Il commence par faire la distinction entre la matérialité de la note, et le contenu auquel elle renvoie : « la figure est le signifiant, la chose musicale [le son] le signifié »[12]. Ainsi, il y a deux *formae* « agrégées »[13] l'une à l'autre dans la note musicale. Il est alors possible d'agir sur l'une sans que l'autre soit affectée, de modifier le *signum* sans attenter à l'essence du *significatum* : Jean de Murs précise ensuite que le lien de signification qui unit la note écrite et le son est *ad placitum significativa*, c'est-à-dire conventionnel. La notion d'arbitraire du signe apparaît progressivement : la note écrite renvoie au son seulement par institution.

Après ces préalables s'opère le déplacement essentiel de la question : « c'est donc le signifié qui est parfait ou imparfait, et non la figure »[14]. L'attention se déplace vers le son – la figure devenant un pur renvoi, sans autre contenu, un signe arbitraire limité à un rôle pratique, qui n'a rien à voir avec l'essence sonore. La note écrite se situe donc en-dehors de l'opposition parfait/imparfait. Ce qui peut être parfait

10. Mais l'apport théorique de ce dernier pose problème, comme en témoigne la controverse sur l'authenticité du traité *Ars nova*, attribué à Philippe de Vitry, ce qui explique que nous le laissions à l'écart, cf. S. FULLER, « A Phantom Treatise of the XIVth century ? The *Ars nova* », *The Journal of Musicology*, IV, 1985-1986, p. 23-50, et ID., « Did Philippe de Vitry write a treatise *Ars nova* ? », dans *L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance, colloque de Royaumont 1985*, Royaumont, 1987, p. 29-31.

11. JEAN DE MURS, *Notitia artis musicae*, II, 9, éd. CSM, p. 91 : *Nec obstat figurae diversitas.*

12. *Ibid.*, p. 92 : *Figura autem signum est, res musicalis significatum.*

13. *Ibid.*, p. 91 : *facientes ambo unum per aggregationem.*

14. *Ibid.*, p. 92 : *est autem significatio id, quod perficitur et imperficitur, non figura.*

ou imparfait, c'est la *significatio*, la chose elle-même, c'est-à-dire le « son rythmé ».

Enfin, de l'analyse du signe comme unité, la réflexion de Jean de Murs se porte vers les relations entre les signes. À partir de ce nouveau statut du signe musical, il tire une nouvelle manière d'envisager le langage musical :

> « Par conséquent, tout comme les choses dites par le langage ne dépendent pas de la grammaire, et tout comme ce ne sont pas les mots qui déterminent la construction du discours, mais les relations entre leurs modes de signifier les choses ; de même, il n'y a aucune relation musicale de figure à figure [entre les notes], c'est au contraire de la relation parfaite et imparfaite entre les sons que la consonance [c'est-à-dire le fait que les notes aillent ensemble] musicale tire son origine. En effet, ce qui est augmenté ou diminué par la figure ce n'est pas la figure, mais bien le son qui est signifié par le nom de la figure»[15].

Les signes ont perdu leur importance individuelle. Dans cette vision novatrice, ils forment un système, arbitraire et diacritique – c'est-à-dire que les signes ne prennent sens que dans leurs relations. Le seul contenu des signes est un contenu différentiel, il leur suffit d'être distingués les uns des autres. C'est ce qui permet à Jean de Murs d'affirmer que « des signes mieux adaptés à la transcription des sons doivent être trouvés par les musiciens »[16]. Pour lui, il n'y a aucun lien musical entre une figure, c'est-à-dire une note, et une autre figure. Il n'y a ainsi aucune relation « horizontale » entre les signes représentés sur la portée musicale : le signe musical se trouve finalement bien vidé de toute substance.

Les deux premières étapes concernent la nature individuelle du signe et consacrent la rupture avec la conception traditionnelle. Chez saint Thomas, dans la lignée d'Aristote et de saint Augustin, le signe et la chose sont liés essentiellement ; altérer l'un revient à altérer l'autre. Désormais, le signe tire sa perfection et sa justification de la convention, et se contente de renvoyer à un signifié : il joue toujours *parfaitement* son rôle. Émerge alors un monde de signes, débarrassés de leur poids métaphysique symbolique.

Jean de Murs a rompu avec la tradition augustinienne ; lors de la troisième étape, il s'éloigne aussi de l'héritage grec de Platon et d'Aristote. Dans la perspective antique, l'ordre du discours composé de symboles est en correspondance directe avec l'ordre de la réalité. C'est le principe du *logos*, qui unifie discours et réel, et dans lequel les mots sont des symboles liés directement aux choses. Désormais, utiliser des signes – mots ou notes – ne veut plus dire articuler la réalité du monde.

15. *Ibid.*, p. 92 : *unde sicut vox ad vocem grammatice non dependet neque causat constructionem, sed modorum significandi rerum proportio, sic figurae ad figuram nulla est proportio musicalis, sed ex proportione rerum musicalium perfectioneque et imperfectione earundem causatur consonantia musicalis. Nam figura per figuram non minuitur nec augetur, sed res figurae nomine designata.*

16. *Ibid.*, p. 74 : *signa convenientiora vocibus signandis debent a musicis inveniri.*

Les signes ne sont que des supports, seul le son fait référence. La forme du réel ne se trouve pas dans la portée elle-même.

La conséquence fondamentale qu'en tire Jean de Murs, c'est que la consonance, le fait que deux notes sonnent juste ensemble, ne vient que des choses[17], c'est-à-dire des sons eux-mêmes et de la façon dont on les entend. C'est parce que l'oreille entend certaines notes consonner avec d'autres que des rapprochements sont possibles. Alors que pour la science du XIVe siècle, la matérialité du réel est rarement l'objet premier de préoccupation, l'approche de Jean de Murs revêt ainsi un caractère quasi-empirique. La note écrite ne définit pas par elle-même son rapport avec les autres notes : les faits imposent de telles relations, qui ensuite sont représentées conventionnellement.

Mais c'est ce déplacement fondamental pour la théorie musicale qui rencontre l'hostilité de l'Église. Pour Jean XXII, la notation nouvelle est doublement condamnable. D'une part, elle permet une plus grande complexité polyphonique, ce qui a pour conséquence de rendre le texte chanté, c'est-à-dire la parole sacrée, le Verbe, de moins en moins compréhensible. D'autre part, elle remet en cause les règles fixes de la musique, qui appartiennent à l'harmonie préétablie par Dieu. Alors que le pape, dans sa décrétale, reproche à l'*Ars nova* d'utiliser une nouvelle notation qui n'a pas lieu d'être, pour représenter des sons, qui par leur courte durée (« ils brisent ces mélodies à coup de notes courtes ») ou leur consonance peu habituelle (« ils méconnaissent les tons qu'ils ne savent pas distinguer »), n'ont pas davantage lieu d'être, Jean de Murs explique dans son traité que l'important n'est pas dans les signes qui sont conventionnels, mais dans les relations des sons entre eux, sans autre considération métaphysique. Cela certes n'invalide pas la position de Jean XXII sur la dislocation du texte liturgique par la nouvelle musique. En revanche, cela sape la légitimité des critiques contre les innovations des musiciens, attaquant finalement la conception d'un système musical de notations et de consonances figé de toute éternité dans une perfection garantie par Dieu. La conception de Jean XXII, qui veut protéger « l'intégrité du chant » contre toute nouveauté, est battue en brèche.

Ces considérations s'inscrivent dans l'important débat autour de la musique qui occupe la décennie 1320-1330, et auquel prennent part les autorités religieuses mais aussi le monde universitaire : à Paris, Jacques de Liège écrit dans ces mêmes années le *Speculum Musicae*, qui est une critique de l'*Ars nova*. Dans ce contexte, l'apport de Jean de Murs contribue à donner des bases spéculatives au nouveau système.

La conclusion de Jean de Murs est très nette : « il n'est donc pas question de figures [de notes] mais de choses »[18]. Les précisions sur le

17. Ce qui diffère d'Augustin : pour lui, la consonance vient aussi des choses à l'origine, mais elle est reproduite dans les symboles, dont on peut se contenter.

18. JEAN DE MURS, *Notitia artis musicae*, II, 9, éd. CSM, p. 92 : *non de figuris igitur fit quaestio, sed de rebus*.

statut du signe ne justifient pas seulement l'existence théorique du mode « imparfait » : elles s'appliquent à l'ensemble des nouveautés d'écriture du début du XIVe siècle. Les techniques musicales de l'*Ars nova*, qui ne sont pas à proprement parler nouvelles mais qui prolongent celles du XIIIe siècle, reçoivent ainsi leur formulation et leur organisation théoriques : voilà la véritable nouveauté. Jean de Murs cherche à s'affranchir de l'omniprésence augustinienne en fondant théoriquement un signe musical autonome, nécessaire au développement des techniques de composition. Le pas franchi est énorme ; il témoigne, face à la « théocosmologie » dominante, de l'émergence progressive d'une nouvelle conception du monde, dont le nominalisme est une autre facette.

## Jean de Murs à la lumière du « tournant ockhamiste »

Guillaume d'Ockham propose dans sa *Somme de logique* une analyse du langage qui nécessite elle aussi une nouvelle réflexion sur le terme *(vox)* considéré comme signe. Ockham cherche à comprendre comment les termes, c'est-à-dire les unités de base du langage, renvoient aux choses ; il lui faut donc préciser le statut du signe et de la signification, dès le chapitre 1 de la première partie de la *Somme de logique*. Dans *Logique et théorie du signe au XIVe siècle*[19], Joël Biard fait de ce passage une analyse détaillée, que l'on peut suivre ici.

Le signe fait dans ce texte l'objet d'une double définition, autour d'un noyau commun. Dans la première, il est, d'une part, le renvoi d'une chose à une autre, d'autre part, il provoque l'engendrement d'une connaissance : « on entend par signe tout ce qui, étant appréhendé, fait connaître quelque chose d'autre, bien qu'il ne conduise pas l'esprit à la première connaissance de ce quelque chose »[20]. Ockham paraît proche de la conception augustinienne contenue dans la définition du *De doctrina christiana* : « un signe est en effet une chose qui, en plus de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir d'elle-même quelque chose d'autre à la pensée »[21], mais il écarte la distinction augustinienne entre sensible et intelligible. Il en résulte qu'un concept intellectuel peut être considéré comme un signe. Faire du mot écrit, aussi bien que du concept, des signes, ouvre une perspective essentielle : l'un et l'autre passent du côté du signifiant, et du côté du signifié ne restent plus que les choses, qui prennent dès lors la place la plus importante.

C'est exactement ce phénomène qui est à l'œuvre chez Jean de Murs et qu'illustre sa conclusion, « il n'est donc pas question de figures

19. J. BIARD, *Logique et théorie du signe au XIVe siècle*, Paris, 1989, p. 54-59.

20. GUILLAUME D'OCKHAM, *Somme de logique*, I, 1, traduction de J. BIARD, Mauvezin, 1993, p. 7.

21. SAINT AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, in *Œuvres de saint Augustin*, Bibliothèque augustinienne, vol. 11, trad. G. COMBES et J. FARGES, II, I, 1, p. 238 : *signum est res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cognitionem venire.*

[de notes] mais de choses ». Les signes, sensibles ou intelligibles, ne sont que des renvois, et l'attention se déplace vers les choses elles-mêmes. Chez Ockham aussi semblent poindre les conditions de développement d'une forme d'empirisme.

Pourtant, ce n'est pas ce type de signe qui intéresse Ockham dans la *Somme de logique*. Il précise le sens du signe auquel il s'attache dans son travail : « on comprend d'une autre manière le signe comme ce qui fait venir quelque chose à la connaissance et est destiné par nature à supposer pour cette chose [c'est-à-dire à se substituer à elle] dans une proposition »[22]. Au noyau commun s'ajoute une nouvelle précision tandis qu'un élément disparaît, la restriction sur le type de connaissance procurée par le signe. Ce dernier ne pouvait auparavant donner une connaissance première de quelque chose : il était pensé comme « commémoratif », il rappelait la chose, il était encore symbole.

Dans cette nouvelle définition élaborée par Ockham, les signes ne sont plus seulement des rappels. Ils produisent véritablement une première intellection, une signification. Ainsi la note de musique écrite ne rappelle pas un son que l'esprit connaît déjà, mais le fait connaître à celui qui sait lire la musique – même s'il ignorait ce son auparavant. « Tout se passe comme si Guillaume d'Ockham écartait, au moment où il cherche à cerner le signe qui intéresse le logicien, ce qui pourrait encore monnayer la conception symbolique du signe et son arrière-plan cosmo-théologique »[23]. Or ce signe qui intéresse le logicien, c'est aussi celui dont parle le musicien. Le travail d'évacuation de l'aspect symbolique, pour « libérer » le signe et en faciliter l'utilisation et l'étude comme pur renvoi vers l'intellection première d'une chose, rappelle celui de Jean de Murs.

Celui-ci poursuivait son travail par une réflexion sur les relations entre les signes au sein de l'écriture musicale, en les comparant avec les mots dans la construction de la phrase. Cette étape prend d'autant plus de sens en regard du texte d'Ockham, qui adjoint à sa nouvelle définition du signe un autre élément, concernant précisément le signe non plus isolément, mais dans son articulation avec d'autres signes dans un ensemble logique, rappelant « la construction du discours » évoquée par Jean de Murs.

Chez Ockham, la question apparaît dès l'*Expositio* sur le *Perihermeneias*. Il montre que l'important est de considérer le signe dans le discours, c'est-à-dire à l'intérieur d'un réseau. Le rapport entre le signe et la chose peut être désigné comme un « rapport de substitution », ou de « substituabilité »[24], l'un tenant la place de l'autre dans le discours. Chez Ockham, cette position se traduit par l'importance accordée au concept de *suppositio*, propriété du signe à l'intérieur d'une proposition,

22. GUILLAUME D'OCKHAM, *Somme de logique, op. cit.*, p. 7 : *Aliter accipitur signum pro illo quod aliquid facit in cognitionem venire et natum est pro illo supponere vel tali addi in propositione.*

23. J. BIARD, *Logique et théorie du signe au XIV^e^ siècle*, Paris, 1989, p. 58.

24. *Ibid.*, p. 70.

c'est-à-dire mis en relation avec les autres signes. L'analyse du discours doit donc tenir compte de cette nouvelle conception du terme *(vox)*, de la même façon que le discours musical doit être compris chez Jean de Murs comme un système de « figures » tenant lieu des sons.

Les démarches sont parallèles : face aux difficultés posées par la conception symbolique héritée d'Augustin, Ockham redéfinit pour les besoins de son entreprise logique un signe dépouillé de son ontologie, qui est tout à fait comparable au signe musical tel que l'expose Jean de Murs. Ockham montre les conséquences de sa nouvelle théorie dans l'analyse du discours et du rapport entre le terme et la chose, tandis que Jean de Murs développe sa nouvelle vision du signe musical par une nouvelle vision des relations entre les notes, et du rapport entre les figures et les sons.

Selon Joël Biard, cette nouvelle théorie est un élément essentiel pour la philosophie d'Ockham dans la mesure où elle est réellement fondatrice : « Guillaume fonde toute sa logique sur une sémiologie »[25]. Ce mouvement est parent de celui de Jean de Murs, qui propose une sorte de sémiologie musicale. « C'est le signe lui-même, distingué de tout renvoi symbolique, non seulement au sens où le symbole contiendrait immédiatement une motivation interne, mais plus largement au sens de "la conception symbolique du signe". Un nouvel objet est constitué, défini et présenté : le signe comme substitut »[26]. Cette phrase de Joël Biard au sujet d'Ockham désigne également la transformation qui touche la musique avec les traités théoriques présentant l'*Ars nova*. Le nominalisme et ses enjeux fournissent de nouvelles perspectives pour comprendre cette dernière : le signe n'est qu'une illustration de la conjonction des deux courants.

## Vers une plus grande autonomie des savoirs

Ainsi, le lien qui unit l'*Ars nova* au nominalisme est bien plus qu'analogique. Si la musique et la philosophie semblent en étroite parenté, c'est qu'elles sont d'un certain point de vue révélatrices d'une même évolution. C'est dans ce contexte qu'il faut finalement replacer les condamnations de Jean XXII. Ce ne sont pas seulement des actes ponctuels de réaction du pape, face à la disposition d'esprit d'une époque qui s'illustrerait aussi bien dans la forme de la musique que dans celle des traités philosophiques.

Ces condamnations sont l'aboutissement d'une lutte engagée par l'Église dès le XIIIe siècle pour empêcher des innovations – en musique comme en philosophie – qui vont à l'encontre de sa liturgie et de sa cosmologie, alors même que ces innovations sont de plus en plus solidement étayées d'un point de vue spéculatif. La réflexion sur la question

25. *Ibid.*, p. 18.
26. *Ibid.*, p. 73.

du signe dans les années 1320 est au centre de ce conflit. Le nominalisme et l'*Ars nova* développent au même moment des démarches parallèles, pour concevoir un signe détaché du symbole, contre la tradition augustinienne.

La parenté formelle entre philosophie et musique passe au second plan, derrière cette conjonction, qui éclaire un dense faisceau de problèmes. Ainsi, le nominalisme, dans sa nouveauté radicale, n'apparaît pas comme un mouvement isolé, mais prend place dans l'évolution intellectuelle des différents domaines du savoir au XIVe siècle. En corollaire, plus qu'une école musicale vraiment nouvelle, l'*Ars nova* semble être surtout une phase de formalisation de l'écriture musicale, qui organise tous les apports techniques du XIIIe siècle autour d'une nouvelle conception théorique de la musique.

Une telle conjonction ne concerne pas seulement l'histoire des idées, mais aussi l'histoire des hommes qui les produisent. Le lien entre *Ars nova* et nominalisme donne une idée du climat intellectuel à l'Université, ainsi que des contacts et des perméabilités entre les diverses branches du savoir : ce n'est pas un hasard si c'est dans le même milieu des maîtres d'Oxford et de Paris que se développent ces mouvements.

Enfin, la parenté entre le mouvement musical et le courant philosophique s'inscrit dans une évolution plus générale. Dégager le signe du symbole est aussi une manière d'écarter les prétentions de la théologie à régenter les savoirs, et d'obtenir une liberté théorique, porteuse de bien des fruits en pratique. Logiciens et musiciens tentent de circonscrire des objets qui leurs sont propres, pour en user à leur guise. Il ne s'agit pas pour autant d'une laïcisation ou d'une désacralisation de ces disciplines : la musique reste fondamentalement religieuse, de même que la pensée d'Ockham est tout entière conditionnée par la Révélation. Le temps de l'indépendance à l'égard de la sphère théologique et religieuse n'est pas encore venu.

Musique et philosophie – un peu à la façon de la politique à travers le *Defensor Pacis* de Marsile de Padoue et de Jean de Jandun, critiquant les prétentions temporelles de la papauté à la même époque – cherchent d'abord à obtenir une relative autonomie à l'intérieur du champ du savoir. La fameuse controverse sur la double vérité, et la condamnation prononcée par Étienne Tempier en 1277 appartiennent à la même mutation : c'est l'époque où les philosophes, pour se préserver des empiètements de la théologie, abritent leur point de vue derrière l'expression *loquens ut naturalis*[27] – « philosophiquement parlant ». Jean de Murs ne montre rien d'autre, lorsqu'il tente par ses écrits de produire un discours non plus entièrement subordonné à la théologie, mais qui pourrait se prétendre *loquens ut musicalis*.

27. L. BIANCHI et E. RANDI, *Vérités dissonantes*, Fribourg, 1993, p. 45.

**Étienne ANHEIM,** École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, 31, avenue Lombart, F-92266 Fontenay-aux- Roses

**Du symbole au signe : remarques sur la parenté entre *Ars nova* et nominalisme**

Cet article cherche à trouver un fondement à l'hypothèse d'une parenté, dans la première moitié du XIVe siècle, entre un courant musical, l'*Ars nova*, et les doctrines philosophiques rassemblées sous le nom de nominalisme. L'étude comparée des écrits de Jean de Murs et de Guillaume d'Ockham permet d'aller au-delà de la comparaison formelle. Sur une question essentielle, le statut du signe (le mot pour Ockham, la note pour Jean de Murs), la réflexion semble s'orienter dans la même direction. En effet, contre le pape Jean XXII (1316-1334) défendant une vision du monde augustinienne, la formulation ockhamiste d'un signe délesté de son poids symbolique paraît trouver un écho dans la justification de la nouvelle écriture musicale que donne Jean de Murs.

*Ars nova* – nominalisme – écriture musicale – signe – symbole

**From Symbol to Sign : On the Relationship Between *Ars nova* and Nominalism**

This paper attempts to provide a basis for the hypothesis which relates the new mode of musical practice which appeared in the early fourteenth century, known as the *Ars nova*, to the philosophical doctrines assembled under the name of nominalism. The comparative study of the writings of Jean de Murs and of William of Ockham leads to an understanding which goes beyond the merely formal comparison. Reflection on an essential question – the status of the sign (the word for Ockham, the note for Jean de Murs) – orients the study in the same direction. In opposition to Pope John XXII's (1316-1334) defense of the Augustinian vision of the world, Ockham's formulation of a sign devoid of symbolic meaning does indeed find an echo in Jean de Murs' justification of the new mensural notation.

*Ars nova* – nominalism – musical notation – sign – symbol

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 21-30

Olivier CULLIN

# PENSER LA MUSIQUE AU XIII[e] SIÈCLE

Dans son ouvrage *Le problème esthétique chez saint Thomas d'Aquin*, Umberto Eco écrit :

> « Quant à la *proportio* en tant que norme visant à des opérations pratiques, on dira que le Moyen Âge, à défaut d'en théoriser l'adaptabilité, lui prête vie. Chaque fois que la proportion se manifeste à nouveau comme "unité dans la diversité", comme *apta coadunatio diversorum*, ou sous quelque autre habillage, toujours il est nécessaire d'en confronter la formulation théorique avec la réalisation pratique à laquelle elle se réfère, ou serait susceptible de se référer pour des raisons de contemporanéité. Et nous verrons alors que le discours a toujours trait à quelque chose dont la structure concrète bouge progressivement alors même que la définition philosophique est demeurée la même »[1].

La notion de *proportio* est bien vivante au XIII[e] siècle et ses différentes modalités peuvent être ramenées à trois critères : *modus, species* et *ordo*. Ils sont tenus pour des attributs du Bien et du Beau, critères de la perfection qui forment selon Eco « les conditions préalables et consécutives de la Forme »[2]. Il suffit de relire les traités pour comprendre ce qui unit et distingue à la fois les *modi significandi* de ce terme si complexe de *proportio*, à la fois « principe mystique symbolique », « règle technique », « rythme objectif » ou encore critère formel du Beau. Dans les traités musicaux, la *proportio* voisine avec la prise en compte des innovations techniques et les catégories manipulées depuis saint Augustin et Boèce. C'est précisément à ces traités et à ce voisinage

1. Umberto ECO, *Le problème esthétique chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, PUF, 1993, p. 96-97.
2. *Ibid.*, p. 59, n. 1 : « De fait, *modus, species* et *ordo, pondus* et *mensura* deviennent des prédicats de la réalité formelle ; la perfection, le beau, le bien, se fondent sur la forme et, pour que quelque chose soit bon et parfait, ce quelque chose devra posséder toutes ces caractéristiques qui président à la forme et lui sont consécutives : la forme présuppose une détermination selon le *modus* (selon *mensura* et proportion, par conséquent), elle situe l'existant dans les limites d'une *species* (selon un dosage d'éléments constitutifs, et donc selon le *numerus*) et en tant qu'acte elle oriente par le biais d'une inclination particulière en *pondus*, vers une fin qui lui soit propre, l'*ordo* convenable ».

que nous voudrions nous intéresser en étudiant comment le processus d'analogie selon lequel la scolastique devient une pensée de la musique repose sur trois axes problématiques majeurs : la langue et le vocabulaire, les procédés de documentation, et les procédés de construction.

## Une langue et un vocabulaire

L'Université du XIIIe siècle porte une extrême attention au langage. À travers la grammaire spéculative et l'usage des *nominales* du XIIe au XIVe siècle, les scolastiques poursuivent, par deux siècles de spéculations sur les termes et leur propriété ainsi que d'étude de la signification, l'invention d'une philosophie du langage engagée par Abélard.

Chargés de concevoir un vocabulaire pour décrire les formes musicales et leur fonctionnement, les théoriciens de la musique n'inventent que le décalque du latin scolastique, décalque qui est loin d'être neutre. La transposition à la musique d'un vocabulaire connoté philosophiquement et théologiquement atteint la conception même que l'on se fait de la musique. On peut, à titre d'exemple, observer les subtilités de ce vocabulaire dans l'emploi du mot *organum* à travers l'usage qu'en font l'auteur anonyme du traité de Saint-Emmeram (*De musica mensurata*, 125, 5-7) et Jean de Garlande (*De mensurabili musica* I, 1).

Ce dernier définit ainsi l'*organum* :

> *Habito de ipsa plana musica, quae immensurabilis dicitur, nunc est praesens intentio de ipsa mensurabili, quae organum quantum ad nos appellatur, prout organum generaliter dicitur ad omnem mensurabilem musicam*[3].

Et l'Anonyme de Saint-Emmeram :

> *Facta superius mentione de organo in generali prout est genus ad omnes cantuum species generale seu etiam radicale*[4].

On notera l'ambiguïté du mot *organum* désignant à la fois le genre *(genus)*, c'est-à-dire l'ensemble de la musique mesurée et l'espèce *(species)*, soit une partie de cette musique mesurée. À partir de ce point, les théoriciens tentent de circonscrire avec davantage de précision le mot *organum* : qualificatifs, locutions adverbiales, explications viennent compléter et délimiter la notion jusqu'ici équivoque.

Ainsi pour Jean de Garlande (*Ibid.*, XII, 1-3) :

> *Organum dicitur multipliciter : generaliter et specialiter. De organo*

3. Ce texte est suivi tout au long de l'article et est traduit intégralement ci-dessous à la note 20.

4. « On a fait mention plus haut de l'*organum* en général puisqu'il est un genre adapté ou même indispensable à toute espèce de chants ».

*generaliter dictum est superius ; nunc autem dicendum est de ipso in speciali. Organum in speciali dicitur dupliciter : aut per se aut per alio*[5].

Pour l'Anonyme de Saint-Emmeram (127, 22-24) :

*Notandum quod organum dicitur multipliciter, aut per se, aut cum alio.*

On reconnaît la même volonté de dégager le sens propre des mots, d'établir une définition, de fabriquer des abstractions, ce qui, à l'opposé du formalisme excessif auquel on la réduit trop souvent, montre, en revanche, dans cette langue scolastique une belle vivacité créatrice. Langue d'école, le latin scolastique doit donc obéir à certains impératifs – fins pédagogiques, primauté de l'utilité sur la beauté, de l'efficacité sur l'émotion – voire à une relative impersonnalité[6]. Langue technique soumise à la discipline qu'elle sert, la langue scolastique sacrifie à la précision scientifique : démontrer, conceptualiser, définir et classer, construire, rechercher la concision et la précision. Elle constitue donc un outillage livrant des structures de raisonnement, un mode de penser, un vocabulaire descriptif et prescriptif en adéquation avec le projet de fondement et de légitimation qui sous-tend la nouvelle théorie musicale.

Fritz Reckow[7], puis Jeremy Yudkin[8] ont étudié en détail un passage du *De mensurabili musica* de Jean de Garlande[9]. L'étude approfondie du champ lexical de cet extrait nourri de grammaire et de logique peut expliquer le concept de *copula*[10] et ses *modi significandi*. Il s'agit

5. « *Organum* a plusieurs sens : générique et spécifique. De l'*organum* en général nous avons parlé plus haut, maintenant il faut parler du sens spécifique. De l'*organum* spécifiquement on parle de deux manières : ou en soi ou en relation avec autre chose. »

6. M. D. CHENU, *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 5e éd., 1993, p. 92.

7. Fritz RECKOW, « Copula », dans *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1971.

8. Jeremy YUDKIN, *Notre-Dame Theory : A Study of Terminology Including a New Translation of the Music Treatise of Anonymous IV*, PhD, 1982, Stanford University, UMI, 1993.

9. JEAN DE GARLANDE, *De mensurabili musica*, XII, 1-9 : *Dicto de discantu dicendum est de copula, quae meltum valet ad discantum, quia discantus nunquam perfecte scitur nisi mediante copula. Unde copula dicitur esse id, quod est inter discantum et organum. Alio modo dicitur copula : copula est id, quod profertur recto modo aequipollente unisono. Alio modo dicitur : copula est id, ubicumque fit multitudo punctorum. Punctus, ut hic sumitur, est, ubicumque fit multitudo tractuum. Et ista pars dividitur in duo aequalia. Unde prima pars dicitur antecedens, secunda vero consequens, et utraque pars continet multitudinem tractuum. Unde tractus fit, ubicumque fit multitudo specierum univoce, ut unisoni aut toni secundum numerum ordinatum ordine debito. Et haec sufficiant ad (copulam)* : éd. Erich REIMER, *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 11-12, Wiesbaden, Franz Steiner, 1972.

10. *Copula* est un terme technique de la logique médiévale très utilisé à l'Université, dans trois sens : pour décrire le verbe dans une proposition (cf. Abélard et Pierre d'Espagne) ; comme proposition copulative (deux propositions jointes par une conjonction de coordination) ; pour décrire un substantif au moyen d'un adjectif (ce qui lie le sujet et l'attribut).

bien de définir le lien entre ce qui est pensé et ce qui est désigné par des mots. La terminologie utilisée *(copula, valet, aequipollente, multitudo, aequalia, antecedens, consequens, specierum, univoce)* incarne l'appel d'une pensée et d'un contexte dans cette invitation à l'analyse du discours et de l'argumentation. Sans réduire le débat entre la forme et le fond, la lecture attentive des traités montre comment dans une philosophie portant une scrupuleuse attention aux mots et où les lois du langage sont tenues de correspondre aux lois de la pensée, le même élan guide celle « qui écrit » et celle « qui note en musique ».

## Des procédés de documentation

Un des éléments les plus caractéristiques de la scolastique est le recours aux *auctores*. Les théoriciens de la musique n'échappent pas à cette règle et l'on se doit de souligner le lien manifeste qui prévaut entre le traité de Saint-Emmeram et celui de Jean de Garlande. Ce dernier mentionne la référence aux « autorités » ainsi :

> *Et hoc bene permittitur et licentiatur ab auctoribus primis et invenitur in organo in pluribus locis et praecipue in motellis...* [11]

Dans l'Anonyme de Saint-Emmeram (à propos du déchant et des consonances) :

> *Hic ostendit actor, quomodo permissum est et licentiatum ab actoribus primis, inter colores musicos sive concordantias discordantias seminare, ad hoc ut concordantia quelibet dulcior et competentior habeatur* [12].

Ce que l'un « admet et autorise par les premiers auteurs » ou ce que l'autre « démontre comme cela est admis et autorisé par les premiers auteurs » constitue une parfaite illustration du rôle de l'*auctoritas* : appuyer, certifier, authentifier et justifier la démarche du théoricien. Cependant, ces deux citations ne sont pas équivalentes : l'une emploie le terme *auctoribus*, l'autre, celui de *actoribus* [13]. On peut établir une hiérarchie entre ces trois notions d'*auctor, actor* et *autor.*

11. JEAN DE GARLANDE, *op. cit.*, XI, 15 : « Et il est également admis et autorisé par les premières autorités et on le trouve dans l'*organum* en plusieurs lieux et particulièrement dans les motets ».

12. ANONYME DE SAINT-EMMERAM, 120, 29-32 : « Ici, l'auteur démontre comment il est autorisé et admis par les premiers auteurs de lancer des éclats parmi les *colores* ou des discordances dans les concordances, afin que toute concordance paraisse plus douce et plus convenable » (Heinrich SOWA, éd., *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, vol. 9, Kassel, Bärenreiter, 1930).

13. Le *Graecismus* d'Évrard de Béthune (ca 1212) établit déjà cette distinction : ***auctor*** *ab augendo nomen trahit, ast ab agendo.* ***Actor*** *ab autentim, quod grecum est, nascitur* ***autor***. Cf. *Eberhardi Bethuniensis Graecismus*, éd. Ioh. E. WROBEL, *Corpus grammaticorum medii aevi*, I, Bratislava, 1887.

Celle-ci a été faite par M. D. Chenu : « *actor*, c'est l'auteur d'un ouvrage, selon le sens de *aliquid agere* ; *auctor*, c'est celui qui, grâce à une reconnaissance officielle, civile, scolaire, ecclésiastique, voit son avis, sa pensée, sa doctrine authentiques, au point qu'ils doivent être accueillis avec respect et acceptés avec docilité : à l'idée d'origine, se joint l'idée d'autorité, de dignité ; le mot prend ainsi la couleur juridique de tout le système de vocabulaire qui, dès l'Antiquité, s'était développé autour du concept d'*auctoritas*. *Autor* (ou *author*) renvoie explicitement à l'épithète *autenticus* »[14].

Le principe de l'*auctoritas* ne se réduit pas pour autant à une sujétion servile *actor-auctor*. La dépendance est, au contraire, tempérée par la diversité avec laquelle la source apparaît dans le texte. Cités, nommés, paraphrasés, pillés, adaptés, imités, les *auctores* sont aussi largement déformés[15]. Cet acte d'interprétation et d'exégèse si particulier est l'*imitatio*, ce que M. D. Chenu explique en écrivant : « *Exponere reverenter* : il ne faut pas se faire d'illusion sur ce pieux euphémisme : il s'agit de retouches efficaces, de redressements visibles, de discrets coups de pouce »[16].

Là encore, l'Anonyme de Saint-Emmeram et le traité de Jean de Garlande éclairent à leur manière ce processus d'*imitatio* ainsi que la notion d'*auctoritas* telle qu'elle peut être comprise chez les théoriciens de la musique. Jean de Garlande écrit :

> *Habito de ipsa plana musica (...) ad omnem mensurabilem musicam. Unde organum et est species totius mensurabilis musicae et est genus diversimode tamen, prout dictum est superius. Sciendum est ergo, quod ipsius organi generaliter accepti tres sunt species, scilicet discantus, copula et organum, de quibus dicendum est per ordinem.*

Dans l'Anonyme de Saint-Emmeram :

> *Cuius mensurabilis musice tria sunt genera, scilicet discantus, copula et organum. Et est aliud organum, quod idem est quod musica mensurabilis et prout ita sumitur est genus generale ad tria genera supradicta, de quibus per ordinem locis debitis sussequitur*[17].

Ce qui passe pour une simple reformulation s'avère en effet un parfait exemple de l'*imitatio*. Le terme *genera* remplace les *species* de Jean de Garlande et l'Anonyme de Saint-Emmeram décrit *l'organum* comme un *genus generale*. Mais, au fondement de ce « jeu d'une intel-

14. M. D. CHENU, *op. cit.*, p. 109, n. 1.
15. Lawrence GUSHEE, « Questions of genre in medieval treatises on music », dans *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, vol. 1, éd. Wulf ARLT, Ernst LICHTENHAHN and Hans ŒSCH, Berne, Francke, 1973, p. 365-433.
16. M. D. CHENU, *op. cit.*, p. 122.
17. « Et il y a trois genres de musique mesurée, c'est-à-dire le *discantus*, la *copula* et l'*organum*. Et il y a un autre *organum*, qui est identique à la musique mesurée, et qui, pris en ce sens, est le genre général incluant les trois genres susdits, dont l'exposé suivra en son lieu par ordre. »

ligence au travail » pour reprendre les termes de M. D. Chenu, il y a la lecture, acte dans lequel résidait l'ensemble du savoir pour Hugues de Saint-Victor. Celui-ci invite le théologien à construire « une sorte de cathédrale du sens, des sens et de leur circulation »[18]. Il écrit encore : « Le mode de lecture consiste à diviser. La division procède par la partition, lorsque nous établissons des distinctions, là où les choses étaient mélangées. Nous divisons par la recherche, quand ce qui était caché, nous le découvrons »[19]. La lecture des Écritures Saintes ou des *auctores* exige la mise en place de tout un processus d'interprétation et de glose, depuis le sens littéral *(ad verba)* jusqu'au sens allégorique *(per res)*. Par un exercice de division, de découpages d'unités distinctes, l'exégèse médiévale dispose ses propres grilles et ses propres jalons. Le souci d'exhaustivité des théoriciens sacrifie à ces lois de la division, de la définition et de l'argumentation sur lesquelles se fondent non seulement les exercices scolaires de la *lectio*, de la *quaestio* et de la *disputatio*, mais aussi la logique de la construction musicale.

## Des procédés de construction

Dans le chapitre I du *De mensurabili musica*, Jean de Garlande expose ce qui peut être considéré comme un modèle d'utilisation des procédés de construction que sont la définition, la distinction et la division. Nous avons commenté le début de ce passage, le voici maintenant en entier :

> *Habito de ipsa plana musica (...) de quibus dicendum est per ordinem. Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentis sui aequipollentiam. Sed quia in huiusmodi discantu consistit maneries sive modus, in primis videndum est, quid sit modus sive maneries, et de speciebus ipsius modi sive maneriei et gratia huiusmodi maneriei ac specierum eius plura alia videbimus.*
>
> *Maneries eius appellatur, quidquid mensurationes temporis, videlicet per longas et breves, concurrit. Sunt ergo sex species ipsius maneriei, quarum tres dicuntur mensurabiles, tres vero ultra mensurabiles, id est ultra rectam mensuram se habentes. Iste vero dicuntur mensurabiles, scilicet prima, secunda et sexta. Iste vero ultra mensurabiles, scilicet tertia, quarta et quinta*[20].

18. « La didactique du savoir en sept livres », dans *Les machines du sens, fragments d'une sémiologie médiévale*, textes de Hugues de Saint-Victor, Thomas d'Aquin et Nicolas de Lyre, traduits et présentés par Yves Delègue, Paris, Éd. des Cendres, 1987.

19. *Ibid.*, p.74.

20. « Après avoir parlé du plain-chant, que l'on dit non mesuré, maintenant il est temps d'aborder la musique mesurée que selon nous l'on nomme *organum*, puisque le mot *organum* en général s'applique à toute la musique qui est mesurée. Ainsi l'*organum* est à la fois une espèce de toute la musique mesurée et aussi un genre de multiple sorte comme cela a été dit plus haut. Il faut donc savoir que de cet *organum* (polyphonie) dans son acception générale, il y a trois espèces : c'est-à-dire le *discantus*, la *copula* et l'*organum*, dont il faut parler dans l'ordre. Le déchant est l'assonance de plusieurs chants divers

L'influence de la pensée scolastique sur le discours théorique paraît assez claire : chaque « genre » de musique mesurée est défini par une division en « espèces », et chaque espèce fait l'objet d'une nouvelle subdivision. Ainsi la *musica mensurabilis* ou *organum* est divisée en trois « espèces » : le *discantus*, la *copula* et *l'organum*. Le *discantus* se divise lui-même en six *maneries* (c'est-à-dire les modes rythmiques) dont trois sont dits *mensurabiles* (1, 2 et 6) et trois *ultra mensurabiles* (3, 4 et 5). Cette distinction en *genus* et *species* rappelle implicitement le début de l'ouverture de la *Poétique* d'Aristote[21]. D'une manière plus générale, la division du traité en chapitres procède de la même attention. Ainsi, chez Jean de Garlande, dans le passage déjà cité *(sciendum est ergo... de quibus dicendum est per ordinem)* ou dans l'Anonyme de Saint-Emmeram :

> *In quinto de discantu, et illud in duo membra dividitur in quorum primo agit actor simpliciter de discantu, in secundo specialiter de copula, que est membrum ipsius discantus, nec ab eo differt nisi solummodo in figmentando*[22].

La *quaestio* et la *disputatio* se retrouvent également dans les réfutations raisonnées et argumentées comme celle que l'on remarque dans le traité de Saint-Emmeram. L'auteur utilise pour critiquer le traité de Lambertus des formules comme *quaeritur utrum* (la question est que), *videtur quod* (il semble que), *sed contra* (mais d'un autre côté), *respondemus dicentes* (nous répondons en disant), *ad primum* (en premier lieu), *ad secundum* (en second lieu), *sciendum est* (il faut savoir que) et l'usage particulier de l'opposition dialectique des positions adverses et leur réconciliation qui constitue depuis le *Sic & non* d'Abélard le fondement même de la *disputatio*. C'est particulièrement probant quand on lit, dans ce traité, l'exposé concernant la notation et les ligatures.

Travail « scolaire » par excellence, l'exégèse scolastique, et par

suivant un mode et selon l'équipollence de sa propre équipollence. Mais comme en un tel déchant se définit la manière ou le mode (rythmique), il faut d'abord voir quel est le mode rythmique ou la manière, et nous verrons plusieurs autres espèces de ce mode rythmique ou manière et de la grâce d'une telle manière et de ses espèces. On appelle manière (ou mode rythmique) tout ce qui concourt à la mesure du temps, c'est-à-dire par longues et par brèves. Il y a donc six espèces de ce mode, dont trois sont dites mesurées, mais trois hors mesure, c'est-à-dire se trouvant au-delà de la juste mesure. Celles qui sont dites mesurées sont la première, la seconde et la sixième. Celles qui sont hors mesure sont la troisième, la quatrième et la cinquième. »

21. ARISTOTE, *Poétique*, trad. et notes par Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1980, chap.1 : « Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérées chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut composer les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie, en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent, et également de toutes les autres questions qui relèvent de la même recherche ».

22. ANONYME DE SAINT-EMMERAM, 11, 20-23 : « Cinquièmement du déchant, il est divisé en deux parties, dont la première renvoie simplement au déchant et la seconde spécifiquement à la *copula*, qui est une partie du déchant dont elle ne diffère en rien sauf par les césures. »

voie de conséquence, le discours théorique et musical se présentent comme une analyse objective du texte dont on pourrait résumer ainsi les diverses étapes :

– déterminer, par une analyse logique, l'ordre et l'agencement du texte et les enchaînements de pensée ;

– éviter la paraphrase en respectant les règles d'interprétation et les niveaux de signification : *littera, sensus, sententia* ;

– définir et classer dans des catégories les mots et les concepts ;

– passer de l'*expositio* à la *quaestio*.

On reconnaît là la forme stéréotypée des traités de musique dont le vocabulaire, les techniques de commentaire, de documentation, de construction et d'argumentation rejoignent finalement les préoccupations fondamentales des scolastiques, leur souci constant d'organiser une rationalité. Malgré le lourd appareil conceptuel qui est le sien, la scolastique ne tend qu'à éclairer par la raison l'intelligibilité que la foi porte en elle. La foi « en quête d'intelligence » selon les propres termes de saint Anselme ne justifie pas un verbalisme qui pourrait paraître excessif. Jean de Salisbury n'avertissait-il pas ses collègues que « la logique, à elle seule, demeure exsangue et stérile » ? Ainsi, les traités musicaux, en dépit d'un mode de construction et d'un langage scolastique, ne sont pas les produits d'un « jargon », mais le versant très concret d'une pensée dont l'abstraction méthodique se met au service d'une pratique. La notion de *proportio* évoquée en préambule peut être ici réinvestie. Elle renvoie, bien sûr, à la triade sapientiale (*sed omnia in mensura, et numero, et pondere disposuisti, Livre de la Sagesse*, 11, 21) à laquelle saint Augustin avait ajouté ces trois autres concepts fondamentaux : *a quo est omnis modus, omnis species, omnis ordo ; a quo est mensura, numerus, pondus* (*La Cité de Dieu*, 5, 11). Évoquant le *discantus*, Jean de Garlande note que pour la voix de teneur et pour la voix de déchant, trois éléments doivent être retenus : *sonus, ordinatio, modus* dont il donne les équivalents suivants : *modus, numerus, concordantia*[23]. L'Anonyme de Saint-Emmeram reprend le premier groupe tel quel mais modifie le second en *ordinatio, numerus, concordantia*[24]. Il en donne l'explication suivante :

> *In modo et in ordine sunt idem, nisi in hoc quod ordo ad omnes modorum convenientias et equipollentias se extendit, modus solummodo ad se ipsum*[25].

Quant au traité Anonyme IV, il modifie lui-aussi les concepts pour davantage de signification concrète :

23. JEAN DE GARLANDE, *op. cit.*, XI, 7 et XI, 9.

24. ANONYME DE SAINT-EMMERAM, 122, 30-33.

25. *Ibid.*, 123, 3-6 : « Mode et ordre ont le même sens, sauf que l'ordre s'applique à toutes les concordances et équipollences des modes alors que le mode ne s'applique qu'à lui-même ».

> *Et notandum est, quod tria semper habere debetis in memoria : sonum vel proportionem ; concordantiam et tempus et quantum temporis*[26].

Le terme *concordantia* est plus proprement musical. Il ne figure pas parmi les concepts du *Livre de la Sagesse* mais il désigne, tout comme son contraire *discordantia*, une division du terme générique *consonantia*. C'est bien ce que Jean de Garlande veut expliquer quand il écrit : *consonantiarum quaedam dicuntur concordantiae quaedam discordantiae*[27]. Or le terme de *consonantia* relève bien, lui, des catégories médiévales du Beau et du Bon telles qu'elles sont rapportées par saint Thomas d'Aquin.

Prouvant l'efficience d'un enseignement, d'une méthode, et d'une philosophie, les théoriciens de la musique ont donc recours au mode de penser dominant au XIIIe siècle – la scolastique – créant ainsi, « par analogie et par application de la structure d'un domaine connu sur un domaine moins connu et que l'on cherche à maîtriser », une théorie à la mesure de cet art assez neuf qu'est la polyphonie mesurée, la *mensurata musica*. Par ailleurs, ces traités témoignent à leur manière de l'évolution de la production musicale et de ses modes d'élaboration. Dans la réflexion sur les innovations rythmiques, la mélodie, l'harmonie, les intervalles, se profile une pensée du sonore déjà inaugurée au XIIe siècle[28] comme matière à manipuler, modeler, expérimenter, à laquelle la précision croissante de la notation donnera toute sa dimension. Cette dualité entre le faire et le savoir, entre l'ordre spéculatif et pratique est renforcée voire sublimée dans ces traités par le fait que c'est le praticien qui, par son expérience, conçoit, propose et théorise... en raison.

26. ANONYME IV, 74, 21-22 : « Il faut noter que vous devez garder à la mémoire trois notions : le son ou proportion, la concordance et le temps ou la quantité de temps ».

27. JEAN DE GARLANDE, IX, 2 : « Certaines des consonances sont dites concordances, d'autres discordances ».

28. Olivier CULLIN, « La polyphonie au XIIe siècle : entre théorie et pratique », *Revue de Musicologie*, 81-1, 1995, p. 25-36.

**Olivier Cullin,** Université François-Rabelais, Département Musique et Musicologie, 17, rue des Ursulines, F-37000 Tours

**Penser la musique au XIIIe siècle**

Dans les traités musicaux du XIIIe siècle, la *proportio* voisine entre la prise en compte des innovations techniques suscitées par la *musica mensurata* et les catégories traditionnelles manipulées depuis saint Augustin et Boèce. En étudiant ces traités – principalement, l'*Anonyme IV*, l'*Anonyme de Saint-Emmeram* et le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande – dans le contexte universitaire, le présent article vise à cerner les processus d'analogie selon lesquels la scolastique devient une pensée de la musique à travers trois orientations principales : la langue et le vocabulaire utilisés, les procédés de documentation, les procédés de construction.

Scolastique – théorie musicale – XIIIe siècle – esthétique médiévale

**The Concept of Music in the Thirteenth Century**

In thirteenth-century musical treatises, *proportio* borders both upon the technical innovations arising from the *musica mensurata* and the traditional categories in use since Saint Augustine and Boethius. This paper, following a university-connected study of these treatises – particularly *Anonymous IV, Anonymous of Saint-Emmeram* and *De mensurabili musica* by Jean de Garlande –, endeavors to trace the analogical processes which led from scholasticism to musical thought by way of three main orientations : language and vocabulary, documentary procedures, and constructive procedures.

Scholasticism – musical theory – thirteenth century – medieval aesthetics

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 31-46

Anna Maria BUSSE BERGER

# NOTATION MENSURALISTE ET AUTRES SYSTÈMES DE MESURE AU XIV[e] SIÈCLE[1]

Au début du XIV[e] siècle les compositeurs et les théoriciens élaborèrent un système de notation musicale permettant d'indiquer la valeur relative des différentes durées de notes. Au XIII[e] siècle déjà les théoriciens et les compositeurs faisaient une distinction entre les différentes figures de notes, mais le système ne fut pleinement développé qu'au début du siècle suivant. Plus spécifiquement, on commença à utiliser des signes au début des morceaux pour indiquer comment devait être décomposée chacune des cinq différentes durées de notes. Nous nous proposons d'explorer ici la relation éventuelle de ce système et de ces signes avec d'autres dispositifs et systèmes de mesure au Moyen Âge.

## Notation et proportion

Je voudrais commencer par expliquer la musique mesurée et son équivalent contemporain. À la base de notre système de notation actuelle se trouve une chaîne de valeurs de note décroissantes, chaque note pouvant être divisée en deux parties. Une ronde est divisée en deux blanches, une blanche en deux noires, une noire en deux croches (voir figure 1a). Pour obtenir une division ternaire, il faut ajouter un point après la note comme en 6/8 (voir figure 1b), ou écrire le chiffre 3 pour indiquer des triolets (voir figure 1c). Ainsi la signification rythmique de la note ne dépend pas de son contexte ni de la mesure, elle est toujours dotée d'une valeur fixe et binaire.

La notation mesurée est elle aussi fondée sur une chaîne de valeurs de notes décroissantes (voir figure 2), mais contrairement au système de notation moderne, elle permet la décomposition des notes en deux *ou* en trois parties. La division de la note est appelée mensuration. Lorsque la note est divisée en trois parties la mensuration est parfaite ;

1. Pour une discussion détaillée voir Anna Maria BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs : Origins and Evolution*, Oxford, 1993.

lorsqu'elle est divisée en deux parties, elle est imparfaite. En cette possibilité d'obtenir des divisions ternaires aussi bien que binaires réside sans doute la différence fondamentale entre notre système moderne et le système mensuraliste. Si vous voyez, par exemple, une semi-brève, il vous sera impossible de savoir si elle est binaire ou ternaire sans avoir d'abord regardé les notes qui précèdent et qui suivent ainsi que le signe de mensuration.

Au début du XIVe siècle les musiciens et les théoriciens français introduisirent trois niveaux de mensuration avec leurs signes appropriés.

1) La division de la longue en brèves est appelée *modus*[2]. On l'indiquait par des signes variés. Comme ces derniers ne concernent guère notre sujet, je ne m'y attarderai pas.

2) La division de la brève en semi-brèves est appelée *tempus*. Le *tempus* parfait est indiqué par un cercle, le *tempus* imparfait par un demi-cercle (voir figures 3a et b)[3].

3) La division de la semi-brève en minimes est appelée prolation ; la prolation parfaite ou majeure est indiquée par trois points dans un cercle, l'imparfaite ou mineure par deux points. Ces prolations furent décrites pour la première fois dans un traité attribué à Philippe de Vitry (voir figures 4a-d)[4]. En 1482, l'année de publication de la *Musica practica* de Ramos de Pareja, ces signes étaient passés de mode, et un point indiquait la majeure, l'absence de point la mineure[5].

En plus des signes de mensuration, les compositeurs de la fin du XIVe siècle utilisaient des signes de proportion. Une proportion, bien qu'elle ressemble à notre indication de mesure, n'est pas une fraction mais la comparaison de deux chiffres entre eux. Une proportion *sesquialtera* est indiquée par 3/2, et signifie simplement que trois minimes ou semi-brèves sont confrontées à deux, autrement dit, quand les trois notes sont comparées aux deux notes, chacune des trois perd un tiers de sa valeur. Une autre proportion courante est la *sesquitertia*, où quatre notes sont rendues égales à trois, chaque note perdant un quart de sa valeur. Cette proportion est indiquée par 4/3 ou un c inversé (ɔ).

En bref, dans l'*Ars nova* français (c'est-à-dire la musique du début du XIVe siècle) nous avons un système où les notes ont cinq valeurs de base, dont quatre (la maxime, la longue, la brève et la semi-brève) peuvent être décomposées chacune en deux ou trois parties. Il en résulte

2. Les théoriciens plus tardifs distinguent les modes majeurs et les modes mineurs. Le mode majeur concerne la division de la maxime, la valeur de note la plus longue, et le mode mineur la division de la longue. Je traite des modes majeur et mineur dans *Mensuration and Proportion Signs, op. cit.*, chap. 1.

3. La plus ancienne explication théorique se trouve dans l'anonyme *Compendium musicae tam veteris quam novae artis* du début du XIVe siècle, éd. Gilbert REANEY, *Corpus scriptorum de musica* 30, Neuhausen-Stuttgart, 1982, p. 40. Pour d'autres traités voir BUSSE BERGER, *op. cit.*, p. 12-13.

4. *Omni desideranti notitiam, Scriptorum de musica medii aevi*, éd. E. DE COUSSEMAKER, vol. 3, Paris, 1864-1876, p. 33, voir BUSSE BERGER, *op. cit.* p. 27-8.

5. *Musica practica*, Bologne, 1482, éd. Johannes WOLF, Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft, Beihefte 2, Leipzig, 1901, p. 82.

que, non seulement chaque valeur de note est une fraction de la note suivante plus longue, mais qu'elle est fractionnée à son tour. Dès le départ, la brève est considérée par beaucoup de théoriciens comme la valeur centrale, et la valeur des autres notes comme relative à la brève : les longues et les maximes comme des multiplications de la brève et des semi-brèves, les minimes comme des divisions de la brève. Les minimes du rythme imparfait, prolation mineure, sont indiquées comme un quart de la brève et non pas comme un huitième de la longue. De même, les minimes du rythme parfait, prolation majeure, sont indiquées comme un neuvième de la brève et non pas un vingt-septième de la longue. Toutes les valeurs de notes sont divisibles par deux ou par trois.

La brève occupe une position encore plus dominante dans le système italien du XIVe siècle (voir figure 5). Dans le *tempus perfectum secundum divisionem duodenariam*, la brève, fractionnée par niveaux, est d'abord divisée en trois *semibreves maiores*, dont chacune est ensuite divisée en deux *semibreves minores*, et ces dernières à leur tour sont divisées chacune en deux *semibreves minimae*[6]. On obtient ainsi des fractions duodécimales, autrement dit des fractions avec un dénominateur de douze, et des valeurs de notes qui sont encore divisibles par deux ou par trois.

Les systèmes français et italien ont donc deux caractéristiques communes : premièrement, ils relèvent d'une méthode où chaque valeur de note est soit un multiple de la note suivante plus courte, soit un diviseur de la note suivante plus longue ; deuxièmement, une valeur de note est toujours divisible en deux ou trois parties. On peut s'étonner que les musiciens et théoriciens du début du XIVe siècle se soient limités à des divisions en deux ou trois parties à l'exclusion de tout autre division de la valeur de notes, comme celle en cinq ou en sept parties, qui existe dans d'autres cultures musicales[7]. Mais il peut sembler tout aussi curieux qu'ils ne se soient pas limités à la seule division en deux parties, comme dans notre système de notation moderne. Nous allons voir maintenant la relation entre la notation musicale et les autres systèmes de mesure au XIVe siècle.

## Chiffres indo-arabes et fractions romaines

Bien que Leonardo Fibonacci ait démontré dès 1202, dans le *Liber abaci*[8], la supériorité de la méthode de calcul utilisant les chiffres indo-arabes sur celle des chiffres romains, il faudra attendre longtemps encore avant que les chiffres dits arabes ne deviennent d'un usage courant, tant

6. Voir F. Alberto GALLO, « Die Notationslehre im 14. und 15. Jahrhundert », dans *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit, Geschichte der Musiktheorie*, 5, éd. Frieder ZAMINER, Darmstadt, 1984, p. 311-13.

7. Voir, par exemple, « Indien », *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mayence, 1967, p. 896.

8. Éd. B. BONCOMPAGNI, Rome, 1857.

ils rencontrèrent une opposition tenace. La plus célèbre tentative de « blocage » fut conduite par l'Arte del Cambio, l'association des banquiers florentins, qui, en 1299, essaya d'interdire l'usage des chiffres indo-arabes en comptabilité, interdiction qui fut réitérée au moins trois fois jusqu'en 1316[9]. Alexander Murray a justement fait remarquer que cette disposition, au lieu de signaler que personne n'utilisait les chiffres indo-arabes, prouve au contraire que beaucoup les employaient. C'étaient bien sûr les banquiers qui rédigeaient les statuts, mais ils étaient contrôlés par des représentants de la « discipline ecclésiastique »[10] qui s'opposaient à l'emploi des chiffres indo-arabes tout simplement parce qu'ils ne les comprenaient pas. De même, les universités italiennes livrèrent bataille contre les chiffres indo-arabes, et particulièrement contre leur emploi par les *stationarii* – les vendeurs et éditeurs de livres –, exigeant l'utilisation de lettres plutôt que de chiffres *(cyffras)*. S'il est vrai que le traité d'algorithme de Giovanni Sacrobosco, rédigé dans la première moitié du XIIIe siècle, était connu des théoriciens formés à l'université comme Jean de Murs et Prosdocimus de Beldamandis, tous deux mathématiciens qui employaient uniquement les chiffres indo-arabes, ce n'était probablement pas le cas du musicien moyen au XIVe siècle. Tout porte à croire que, lorsque les musiciens et les théoriciens pensaient mesure, il pensaient en termes de chiffres et de systèmes de mesure romains.

D'un intérêt particulier pour notre étude sont les fractions romaines dérivées des systèmes des monnaies et des poids et mesures. L'historien des mathématiques D. E. Smith observe : « Du temps des Grecs jusqu'au XVIIe siècle les auteurs d'arithmétique théorique appliquaient aux fractions un ensemble de termes et d'idées qui paraît inutilement compliqué aux mathématiciens de nos jours »[11]. La caractéristique la plus frappante des fractions et des systèmes de mesure romains est le fait que les fractions étaient toujours duodécimales, le dénominateur étant douze. L'unité romaine la plus grande, l'*as* ou *libra*, était à l'origine une pièce en cuivre divisée en douze *unciae*. La livre anglaise, il n'y a pas si longtemps, était encore équivalente à l'*as* ou *libra* : d'ailleurs le signe représentant la livre anglaise tout comme la *lira* italienne est une abréviation du mot *libra*. Le mot « once », « ounce » en anglais, vient d'*uncia* et en est l'équivalent. Plus tard, le même système a servi pour mesurer la longueur : un *pes* (correspondant au « pied ») est divisé en douze *unciae*, d'ou vient l'« inch » (pouce) anglais. Non seulement la plupart des subdivisions de l'*as* sont des fractions, mais elles peuvent à leur tour être divisées. Un *quadrans* par exemple vaut trois-douzièmes de l'*as*, mais contient en même temps trois *unciae*. L'*uncia* présente

9. Pour une discussion détaillée sur ce sujet voir Alexander MURRAY, *Reason and Society in the Middle Ages*, Oxford, 1978, p. 169-71.

10. *Ibid.*, p. 171.

11. D. E. SMITH, *History of Mathematics*, Boston/New York, 1923-5, réimpr. New York, 1951, II, p. 479. D'après Smith, « le mot "proportion" était couramment employé au Moyen Âge et à la Renaissance pour "fraction" ».

cette particularité que non seulement elle vaut un douzième de l'*as* (voir figure 6), mais qu'elle est en outre subdivisée ; on a donc un demi appelé *semuncia*, un tiers appelé *duella*, un quart appelé *sicilicus* ou *sicel*, un sixième appelé *sextula*, un huitième appelé *dragma* et un vingt-quatrième appelé *scrupulum*. Enfin le scrupule, à son tour, était fractionné en un demi, un quart, un sixième et un huitième.

Notons que toutes ces subdivisions sont des multiples de deux ou de trois. Les Romains préféraient compter en utilisant ces fractions à l'exclusion de toutes les autres. Des fractions contenant les chiffres 5, 7 et 11 pouvaient être arrondies au nombre entier le plus proche ou construites artificiellement par l'addition ou la soustraction d'une des fractions données plus haut. Je pense qu'on ne contredira pas l'historien de mathématiques Karl Menninger quand il affirme que : « l'introduction des chiffres hindous et de la méthode d'écrire les fractions [qui lui est associée] a délivré les mathématiciens médiévaux d'un cauchemar »[12].

Si à l'origine les fractions romaines servaient pour les unités monétaires et les mesures de distance, on commença très tôt à les utiliser indépendamment et à les appliquer à tout. La mesure du temps, *chronaca*, était elle aussi liée au système romain des poids et mesures et souvent considérée en association avec des fractions[13]. Ici aussi les fractions duodécimales sont courantes : l'année, appelée *libra* – qui est un autre terme pour désigner l'*as*[14] –, est divisée en douze mois, et ces derniers sont à leur tour divisés en jours, puis en heures[15]. Notons qu'une des subdivisions de la *hora* était le *momentum*, et que ce dernier était décomposé en douze *unciae*.

Plusieurs historiens ont écrit au sujet de la relation entre les divisions du temps et les fractions romaines[16]. Trois points significatifs pour notre étude ressortent de leurs observations. Premièrement, le système des fractions romaines et la *chronaca* ont en commun un certain nombre de termes : la *libra* est employée indifféremment avec l'*as*, l'*uncia* et le *quadrans*. L'historien des mathématiques Gottfried Friedlein a trouvé en outre des exemples où les termes *scrupulus* et *sicilicus* sont utilisés pour désigner des divisions du temps[17]. Deuxièmement, les deux systèmes utilisent des divisions duodécimales : la *libra* est divisée en douze

12. Karl MENNINGER, *Number Words and Number Symbols*, trad. angl. Paul Broneer, Cambridge, Mass., 1969, p.159.

13. Gottfried FRIEDLEIN, *Die Zahlzeichen und das elementare Rechnen der Griechen und Römer und des christlichen Abendlandes*, Erlangen, 1869 (réimpr. Wiesbaden, 1968), p. 60-62.

14. *Ibid.*, p. 61.

15. Pour une étude détaillée sur la *chronaca*, cf. F. K. GINZEL, *Handbuch der mathematischen und technischen Chronologie : Das Zeitrechnungswesen der Völker*, Leipzig, 1914, III, p. 97.

16. FRIEDLEIN, *Die Zahlzeichen, op. cit.*, p. 60-62 et Guy BEAUJOUAN, « L'enseignement du Quadrivium », dans *La scuola nell'Occidente latino dell'alto medioevo*, Spolète, 1972, p. 722.

17. FRIEDLEIN, *Die Zahlzeichen, op. cit.*, p. 60.

mois, le *momentum* en douze *unciae*. Ainsi, dans les deux systèmes l'*uncia* est un douzième de l'unité supérieure. Enfin, troisièmement, les deux systèmes suivent un ordre hiérarchique des valeurs de fractionnement, où chaque fraction devient le point de départ de nouvelles subdivisions. Beaucoup d'auteurs médiévaux parlaient des divisions du temps en les associant aux fractions romaines[18]. La division du temps, à son tour, a influencé les dénominations données aux divisions des fractions romaines. Le traité anonyme *Geometria* du XIIe siècle attribué à Boèce emploie les termes *puncta, minuta* et *momenta* pour décrire les fractions[19].

Le système des fractions duodécimales a été en usage pendant tout le Moyen Âge. Au XVIe siècle, on publiait encore des livres sur les poids et mesures romains[20]. En 1487, le traité *Musices opusculum*[21] du théoricien italien de musique Nicolò Burzio comportait une section sur les poids et mesures romains. Il est donc probable que les musiciens du XIVe siècle, lorsqu'ils mesuraient, pensaient en termes de fractions romaines. Et seulement un très petit nombre d'entre eux, ceux qui avaient fréquenté les universités ou les écoles de commerces italiennes, était capable de calculer à l'aide de chiffres arabes.

## Signes de mesure et de musique

Les symboles qui représentent les fractions ont aussi une grande importance. Notons que ces signes se référaient uniquement aux fractions et non pas aux unités de *chronaca*. D'un intérêt particulier sont les signes des fractions de l'*uncia*, qui sont les seuls à figurer sur l'abaque romain. L'*uncia* est représentée par un cercle (ou par un signe alternatif, la barre : I ou /). La *semuncia* ou fraction d'un demi est une figure ressemblant au demi-cercle qui apparaît sur les plus anciens abaques grecs (qui sont apparentés à l'abaque romain)[22] sous la forme d'un demi-cercle tourné vers la droite ou sous d'autres formes analogues (voir figure 7). La lettre C ne pouvait être utilisée par les Romains pour indiquer la *semiuncia* puisqu'elle représentait déjà le nombre 100 *(centum)*. Toutefois, le signe pour un demi ressemble au signe original : le plus souvent un C souligné d'un trait. Dans beaucoup de manuscrits médiévaux tardifs, par exemple des œuvres de Gerbert d'Aurillac

18. Voir notamment *De temporum ratione*, dans *Bedae opera de temporibus*, éd. Charles W. JONES, Cambridge, 1943, p. 182-186.
19. Cf. *De institutione arithmetica*, éd. G. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867, p. 425-426.
20. Le livre de Leonardo Porzio a été publié en 1500 à Venise, et réimprimé en 1514 à Florence, puis en 1520 et 1530 à Bâle, cf. D. E. SMITH, *Rara arithmetica*, Boston, 1908, p. 70-71.
21. *Musices opusculum* ou *Florum libellus*, Bologne, 1487, éd. Giuseppe MASSERA, *Historiae Musicae Cultores, Biblioteca* 28, Florence, 1975, livre 3, 19. Je voudrais remercier ici Bonnie Blackburn de m'avoir signalé ce passage.
22. J. M. PULLAN, *The History of the Abacus*, New York, 1969, p. 24-26 et Gottfried FRIEDLEIN, *Die Zahlzeichen, op. cit.*, tables 15 et 17.

(940-1003)[23], ce signe prend la forme d'un demi-cercle avec une boucle. Tous les abaques romains et médiévaux utilisent le ɔ pour indiquer le quart.

Ces signes présentent une similitude évidente avec les signes de mensuration : le cercle correspond au *tempus* parfait, le demi-cercle au *tempus* imparfait. Le C inversé correspond à la proportion de *sesquitertia*, dont chaque valeur de note est diminuée d'un quart. Toutefois, cette ressemblance ne veut pas dire que les signes de mensuration ont pour seule origine les signes utilisés pour les fractions : comme le cercle symbolise une figure parfaite, il était le choix idéal pour indiquer le rythme parfait. En outre, le cercle et le demi-cercle étaient utilisés en astrologie pour représenter la nouvelle lune et la pleine lune, comme l'étaient aussi le C inversé pour le premier quartier et le C pour le dernier quartier de la lune[24]. Ici nous avons peut-être une correspondance avec la *chronaca*.

Plus significatif encore est le fait que les signes renvoient aux mêmes concepts. Premièrement la brève et l'*uncia* sont toutes les deux au centre de leur système respectif. Elles peuvent être multipliées pour produire des valeurs plus grandes et divisées en valeurs plus petites. Gerbert d'Aurillac par exemple juxtapose des multiplications de l'*uncia* en *asses* et des divisions de la même *uncia* en scrupules[25]. De même, depuis le XIVe jusqu'au début du XVIe siècle, un grand nombre de théoriciens de musique multiplie la brève pour créer les modes mineur et majeur et divise la brève pour la prolation. La durée de la brève reste inchangée, tandis que les valeurs de notes varient selon la mensuration[26].

Deuxièmement, dans les deux systèmes la valeur fractionnée est divisée à son tour et devient source d'autres fractions. Cela donne une chaîne de valeurs décroissantes, dont chaque valeur peut être fractionnée : en musique la maxime, la longue, la brève, la semi-brève et la minime, dans le système romain l'*as*, l'*uncia*, le *scrupulum* et le *calcus*. Le point essentiel ne réside pas dans le fait que toutes les divisions sont identiques, mais que les deux systèmes sont organisés d'une façon comparable et hiérarchique. Le *calcus* et la minime ont une place ambiguë ; en effet, considérés comme l'unité la plus petite[27], ils peuvent néanmoins être divisés.

Troisièmement, les deux systèmes ont pour bases des divisions par deux, par trois, et par leurs multiples, c'est-à-dire qu'ils sont le plus

23. *Œuvres de Gerbert*, éd. A. OLLERIS, Clermont-Ferrand, 1866, p. 343-8, 393-6, 583, 584.
24. *Calendar for the Illiterate*, British Museum (A calendar for 1588 ; Hans Hofer's Heirs, Augsburg, 1584).
25. *Œuvres de Gerbert*, p. 343-8, 393-6, 585, 584.
26. Cf. BUSSE BERGER, *op. cit.*, chap. 3.
27. Voir par exemple ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, éd. W. M. LINDSAY, 2 vol., Oxford, 1911, 16. 25. 8.

souvent duodécimaux. Ceci est particulièrement vrai du système italien qui est entièrement duodécimal.

Quatrièmement, les deux systèmes emploient une terminologie semblable : les semi-brèves avec une hampe dirigée vers le haut ou vers le bas sont appelées *dragmas*, tout comme un huitième de l'*uncia* est appelé *dragma*. Les musiciens médiévaux ont sans doute emprunté ce terme au système des fractions pour le transférer au système mensuraliste. Il est vrai d'autre part que les *dragmas* en musique peuvent avoir différentes significations, suivant qu'elles sont crochues ou non mais aussi suivant le compositeur, la mensuration ou la période. Mais je pense qu'en fait les musiciens n'étaient pas particulièrement intéressés à reproduire la relation exacte entre la *dragma* et l'*uncia*, et que, plutôt, sachant que la *dragma* était l'une des subdivisions de l'*uncia*, ils l'adoptèrent sans hésitation comme une des subdivisions de la brève.

Bien qu'aucun signe particulier n'ait été associé à la mesure du temps, une étude des traités sur la *chronaca* apporte une explication des signes employés pour indiquer les prolations majeures. Isidore[28], Bède et la plupart des auteurs plus tardifs appelaient l'unité de temps la plus courte *atomus*, un terme sans doute emprunté à Aristote[29] et à Martianus Capella, pour qui l'*atomus* était indivisible :

> « La durée primaire est celle qui, comme l'atome, n'admet ni parties ni unités de division, comme le point en géométrie et la monade en arithmétique, c'est-à-dire, un genre de nature unitaire et autonome »[30].

Bède note que beaucoup d'auteurs n'étaient pas d'accord sur la dénomination de l'unité de temps la plus courte : « ils l'appelaient tantôt *momentum*, tantôt *punctum* ou *atomus* »[31]. L'auteur du traité du XI^e^ siècle *Geometria* attribué à Boèce définit le *punctum* comme l'unité géométrique la plus courte : « Mais le commencement de la mesure est appelée *punctum*. Le *punctum* est ce qui ne peut pas être divisé »[32]. La définition vient bien entendu des *Éléments* d'Euclide : « Un point est ce qui n'est pas divisible »[33].

Tout ceci peut être mis en relation avec les origines des signes de la prolation majeure. Au XIV^e^ siècle la *minima* de la prolation majeure et mineure représentait officiellement la valeur de note la plus courte. Par exemple, l'auteur des *Quatuor principalia musicae* place la minime

28. ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae*, 13, 2.3.

29. *Physica*, 8.8, traduit par R. P. Hardie et R. K. Gaye, Oxford, 1930, p. 263.

30. *Primum igitur tempus est, quod in more atomi nec partes nec momenta recisionis admittet, ut est in geometricis punctum, in arithmeticis monas, id est singularis quaedam ac se ipsa natura contenta.* MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 9. 971, éd. James WILLIS, Leipzig, 1983, p. 374.

31. ... *nunc momentum, nunc punctum, nunc atomum vocant (De temporum ratione*, éd. JONES, p. 184).

32. *Principium autem mensurae punctum vocatur. Punctum est, cuius pars nulla est*, éd. Gottfried FRIEDLEIN, Leipzig, p. 373-374.

33. *The Thirteen Books of Euclid's Elements*, traduit par Thomas Heath, New York, 1956, p. 155.

au commencement du système : « Le *tempus* n'est pas continu, mais discret ; la tête en est la *minima* »[34]. D'autres théoriciens du XIVe siècle considèrent aussi la *minima* comme le commencement de la mesure du temps, de même que le *punctum* est le commencement de la mesure de l'espace. Il n'est donc pas étonnant que les théoriciens et les compositeurs du XIVe siècle aient choisi le *punctum*, l'unité géométrique la plus courte, pour représenter la *minima*, la valeur de note la plus courte : trois points représentaient trois minimes de la prolation majeure, deux points deux minimes de la prolation mineure. Des théoriciens du XIVe siècle comme Philippe de Vitry et Jean de Murs étaient aussi des mathématiciens et connaissaient bien ces traités. Ce sont eux très probablement qui ont choisi le *punctum*, c'est-à-dire la plus petite unité géométrique, pour indiquer la plus petite unité de valeur de note, la minime.

Les traités théoriques du XIVe siècle ne font pas mention du système de fractions romain, mais cinq théoriciens citent la mesure du temps. L'auteur des *Quatuor principalia* discerne un parallèle entre les divisions de *tempus* et les divisions mathématiques en minutes et en secondes[35]. Jacques de Liège fait mention de la division du temps en *annus, mensis, dies, quadrans, hora, momentum, uncia, atomus*[36] et ajoute que ces termes correspondent aux différentes valeurs de notes, mais malheureusement il n'indique pas lesquelles. Dans une version élargie du *Tractatus cantus mensurabilis* contenue dans le manuscrit Lucca 359, Prosdocimus compare le cercle du *tempus perfectum* au zodiaque, qui correspond à une année et est divisé en douze parties (mois). De même, l'auteur d'un traité anonyme d'Europe centrale datant d'environ 1400 écrit :

> « Le signe de *tempus* est un cercle comme ceci ⊙. Car on dit couramment "par le cercle de l'année", le cercle du mois ou de la semaine. De tels expressions ou proverbes donnent à entendre que le *tempus* est rond et pour cette raison la rotondité ou cercle est un signe approprié au *tempus* »[37].

L'auteur du traité estimait que le cercle convenait parce qu'il était associé à la mesure du temps et parce qu'il était un signe de perfection.

34. *Tempus... non est continuum sed discretum, cujus caput est minima...*, *Scriptorum de musica medii aevi*, éd. E. de COUSSEMAKER, vol. 4, Paris, 1864-76, p. 275.
35. *Ibid*, p. 275.
36. *Speculum musicae*, éd. Roger BRAGARD, *Corpus scriptorum de musica*, 3, Rome, 1973, livre 7, p. 85.
37. *Est autem signum temporis circulus ut hic* ⊙. Nam dicitur communiter « per circulum anni », circulus mensis vel ebdomadae. Ex tali locutione vel proverbia comperitur esse rotundum et ideo congruenter rotunditas vel circulus est signum temporis, dans « Pro facili informatione », Kremsmünster, Stiftsbibliothek, ms° 312, f° 210v°-212v°, éd. A. KELLNER, dans « Ein Mensuraltraktat aus der Zeit um 1400 », *Anzeiger der österreichischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, 94, 1957, p. 81. Je remercie Bonnie Blackburn de m'avoir signalé ce passage.

La description la plus détaillée nous vient d'un traité du milieu du XIVe siècle rédigé par le théoricien italien Giovanni Verulo d'Anagni :

> « Ainsi le temps est divisé en années, en mois, en semaines, en jours, en *quadrantes, horae, puncti, momenta, unciae* et *atomi*. Mais l'*atomus* est indivisible... Il est dit que le jour est divisé en quatre *quadrantes* principaux. Le *quadrans* a six *horae*. De l'heure naissent quatre *puncta*. Le *punctum* a douze *unciae*. L'*uncia* a cinquante-quatre *atomi*. Et il faut noter que c'est de l'*uncia* que le musicien obtient le juste et parfait *tempus*, qui toutefois n'est ni majeur ni mineur mais moyen et correspond en général à la forme d'un carré (c'est-à-dire d'une brève)... Et ce temps est divisé en trois parties, à la semblance de la Trinité. Et ce *tempus* est appelé court, car il est court par rapport aux temps plus longs. Et il doit être long par rapport aux autres divisions de temps plus petites ainsi qu'aux [divisions] de prolation plus petites »[38].

Pour Giovanni le *tempus* est l'équivalent de l'*uncia* et tous deux sont signalés par un cercle[39] (bien qu'il ne fasse pas mention des signes de mensuration).

Dans la discussion de Giovanni sur le système mensuraliste les fractions duodécimales tiennent une place prééminente. Il classe les valeurs de notes selon deux critères : d'abord elles sont *maior, minor* ou *minima*, ensuite elles sont parfaites ou imparfaites (voir figure 8). On se trouve donc en présence de fractions duodécimales comme dans le système romain.

Dans la deuxième partie de son traité, Giovanni discute les mensurations employées dans la pratique musicale, mais il n'inclut pas dans la notation la division de la brève en douze et en huit parties. En d'autres termes, il fait la distinction entre la théorie et la pratique, d'abord parce qu'il pense que la notation de tous les signes de mensuration pourrait porter à confusion à cause du trop grand nombre de figures de notes, et ensuite, lorsque Giovanni écrit son traité, les théoriciens de musique italiens ont déjà calqué leur méthode sur le modèle français, qui ne comporte que les quatre mensurations de base. Les divisions de la brève

38. *De divisione temporis. Dividitur tamen tempus per annum, menses, hebdomadas, dies, quadrantes, horas, punctos, momenta, unciae et atomos. Atomus vero indivisibilis est... Dicendum est quod in quattuor principales quadrantes dividitur dies. Quadrans habet horas sex. De hora nascuntur puncta quattuor. Punctus habet momenta decem. Momentum habet uncias duodecim. Uncia habet atomus 54. Et est notandum quod ab ista uncia musicus accipit tempus rectum et perfectum, tamen neque maius neque minus sed mediocriter, quod principaliter consistit in forma quadrangulari... Et istud tempus dividitur in tres partes similitudinem trinitatis. Et dicitur tempus perfecte medie quod tempus dicitur breve, et breve est respectu aliorum superiorum. Licet sit longum respectu aliorum temporum divisionum minorum et minimarum prolationum (Liber de musica*, éd. Frederick HAMMOND, *Corpus scriptorum de musica*, 27, Rome, 1977, p. 28-29).

39. Johannes, comme beaucoup d'autres théoriciens, considère la valeur relative de la brève comme un signe de *tempus*, cf. BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs, op. cit.*, p. 59.

en douze et en huit parties ne sont dès lors plus guère utilisées dans la pratique musicale[40].

Giovanni est un des rares théoriciens à avoir étudié la musique en relation avec d'autres disciplines mathématiques du *quadrivium*[41]. C'est précisément son intérêt pour les mathématiques qui l'a conduit à fournir une base théorique au système mensuraliste en le liant à la division du temps et aussi, par ce biais, au système des fractions romaines. Même si le système de la mesure du temps et le système mensuraliste ne s'accordaient pas dans tous les détails, il lui semblait important de trouver l'origine de la notation du XIVe siècle et les raisons de son fonctionnement particulier. Pour ce faire, il lui était nécessaire de décrire la division en douze et en huit parties, sans quoi il n'aurait pas pu établir un parallèle avec la division du temps. Si l'*uncia* était l'équivalent de la brève du *tempus* parfait, il était nécessaire d'inclure la division de la brève en douze minimes, puisque l'*uncia* était toujours divisée en douze parties.

En somme, les particularités du système mensuraliste n'ont de sens que lorsque nous les plaçons dans le contexte des autres systèmes de mesures du XIVe siècle. Le système des fractions romain et celui de la notation mesurée relèvent des mêmes prémisses conceptuelles : le système hiérarchique de valeurs décomposables ; la valeur centrale, l'*uncia* pour les fractions et la brève pour la musique, qui peut être multipliée pour obtenir des valeurs plus grandes ou divisée en valeurs plus petites ; le système mensuraliste italien et celui des fractions romaines dont les valeurs sont divisibles par douze, et le système mensuraliste français dont les valeurs sont divisibles par deux ou par trois. D'autre part, j'ai suggéré que les signes de mensuration ont pour origine les symboles associés aux fractions romaines. Enfin, je pense que le *punctum* était régulièrement associé à la prolation parce que le point était considéré comme la plus petite unité de l'espace et par certains comme la plus courte unité de mesure du temps, et représentait donc un choix normal pour signaler la valeur officielle la plus courte.

La question qui se pose est la suivante : est-ce que les théoriciens du XIVe siècle adoptèrent délibérément le système des fractions romaines ? En y réfléchissant, il faut garder à l'esprit qu'à l'époque mesurer voulait tout naturellement dire utiliser des fractions duodécimales, ou des fractions divisant le tout en deux ou en trois parties. On peut donc penser que le système mensuraliste n'a pas été consciemment modelé sur le système romain de mesures. Plus vraisemblablement, la similitude entre les deux systèmes est liée à la conception de la mesure qui dominait alors.

Traduit de l'américain par
Lada Hordynsky-Caillat et Odile Redon

40. Cf. BUSSE BERGER, *Mensuration and Proportion Signs, op. cit.*, p. 47 sq.
41. F. Alberto GALLO, « Die Notationslehre », *loc. cit.*, p. 322.

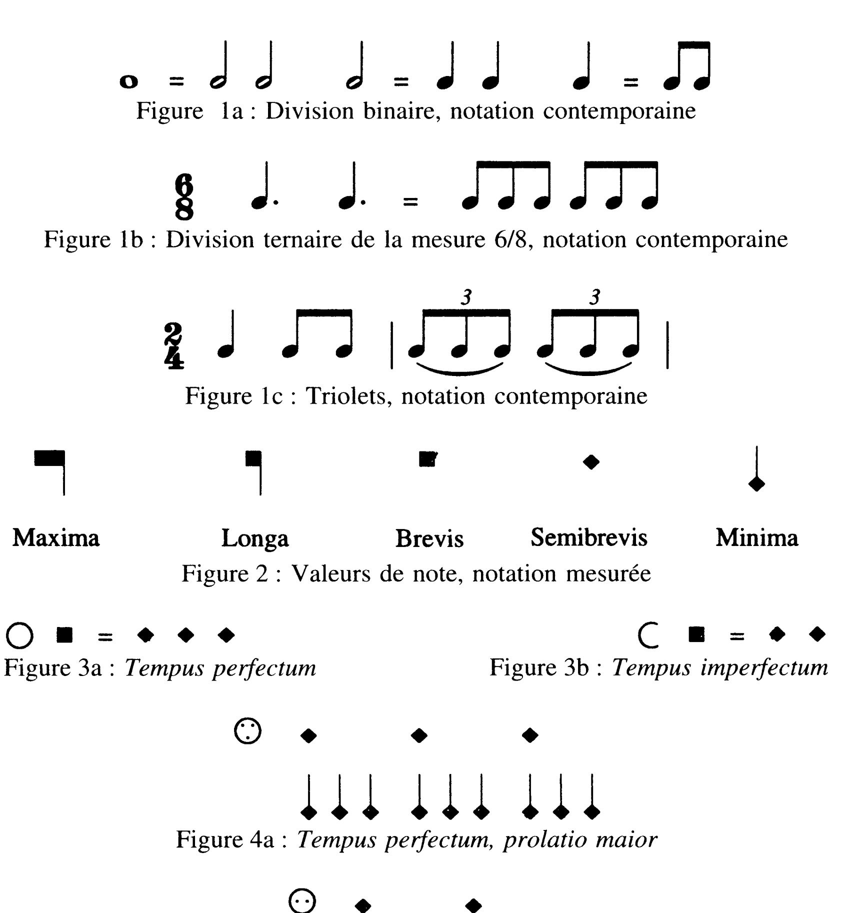



Figure 1a : Division binaire, notation contemporaine

Figure 1b : Division ternaire de la mesure 6/8, notation contemporaine

Figure 1c : Triolets, notation contemporaine

Figure 2 : Valeurs de note, notation mesurée

Figure 3a : *Tempus perfectum*

Figure 3b : *Tempus imperfectum*

Figure 4a : *Tempus perfectum, prolatio maior*

Figure 4b : *Tempus imperfectum, prolatio maior*

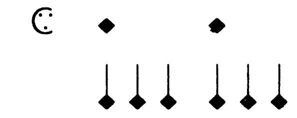


Figure 4c : *Tempus perfectum, prolatio minor*

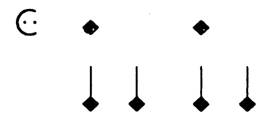
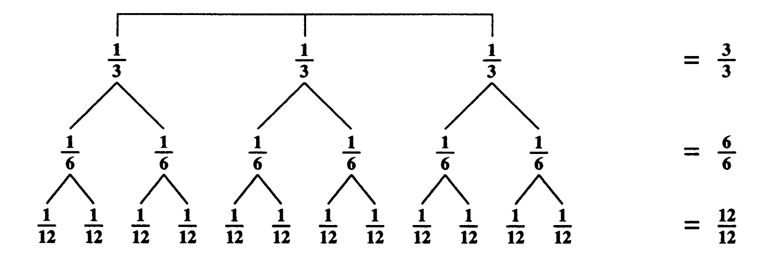
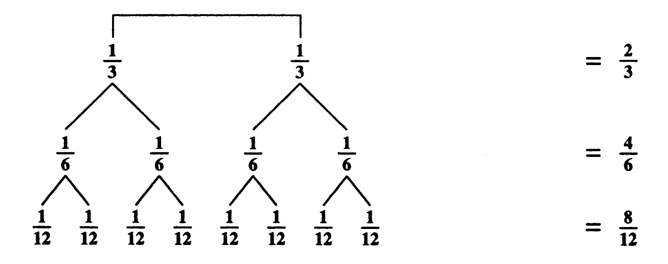


Figure 4d : *Tempus imperfectum, prolatio minor*

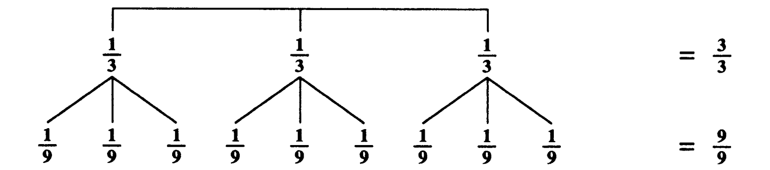
*(a) tempus perfectum secundum divisionem duodenariam* $= \frac{1}{1}$




*(b) tempus imperfectum secundum ytalicos* $= \frac{2}{3}$




*(c) tempus perfectum secundum divisionem nonariam* $= \frac{1}{1}$




*(d) tempus imperfectum secundum gallicos* $= \frac{2}{3}$

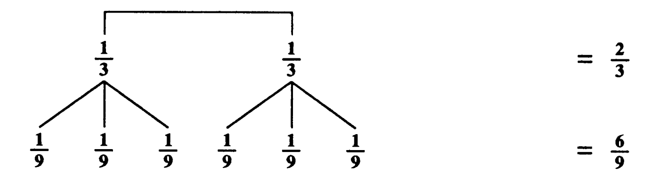



Figure 5 : Système de notation italien

I *as ou libra*

$\frac{11}{12}$

$\frac{10}{12}$

⋮

$\frac{3}{12}$ *quadrans*

$\frac{2}{12}$

$\frac{1}{12}$ = I *uncia*

$\frac{1}{2}$ *semuncia*

$\frac{1}{3}$ *duella*

$\frac{1}{4}$ *sicilicus*

$\frac{1}{6}$ *sextula*

$\frac{1}{8}$ *dragma*

$\frac{1}{24}$ = I *scrupulum*

$\frac{1}{2}$

$\frac{1}{3}$

$\frac{1}{4}$

$\frac{1}{6}$

$\frac{1}{8}$ = I *calcus*

Figure 6 : Fractions romaines

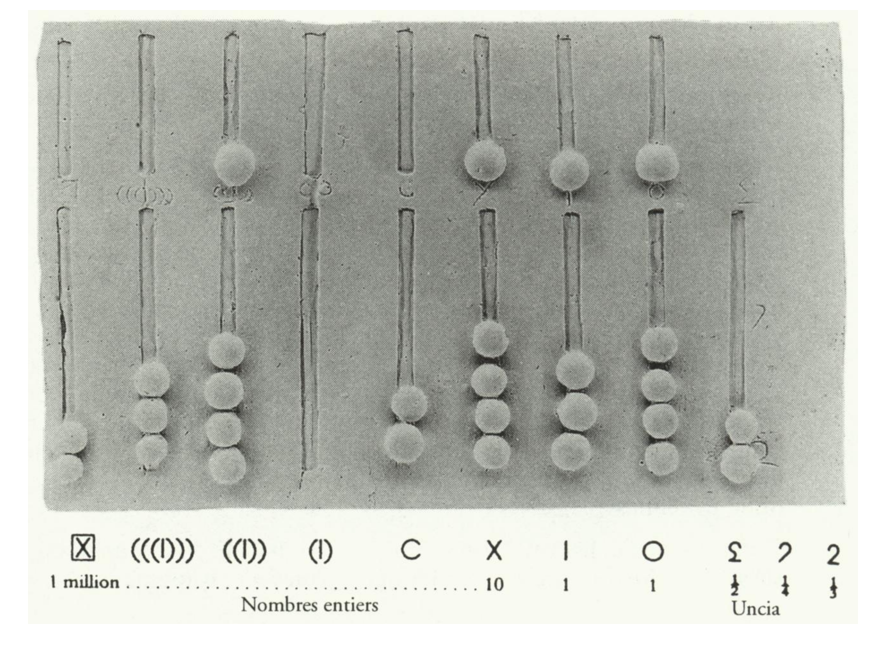



Figure 7 : Abaque romain

| | *perfecta* | *imperfecta* |
|---|---|---|
| *maior* | 12 | 8 |
| *minor* | 9 | 6 |
| *minima* | 6 | 4 |

Figure 8 : Le système mensuraliste de Giovanni Verulo d'Anagni

**Anna Maria BUSSE BERGER,** University of California, Department of Music, Davis, CA 95616, États-Unis

## Notation mensuraliste et autres systèmes de mesure au XIVᵉ siècle

Au début du XIVᵉ siècle, des compositeurs et des théoriciens élaborèrent un système de notation « mesurée » et la dotèrent de signes appropriés. Cette notation repose sur le système des fractions romaines (en usage pendant tout le Moyen Âge) et sur la méthode médiévale de mesurer le temps. En effet, les deux systèmes renvoient aux mêmes concepts : ils ont en commun une valeur centrale multipliée en valeurs plus grandes et divisée en valeurs plus petites ; un système hiérarchique des valeurs dont chacune est divisée en deux ou en trois parties ; et enfin - et ceci s'applique plus particulièrement à la notation italienne - une valeur centrale divisible en douze unités plus petites. Quant aux signes de mensuration, ils proviennent des symboles associés aux fractions romaines.

Notation musicale (1300-1400) – théorie musicale – système mensuraliste – histoire de l'arithmétique – fractions romaines

## The Relationship Between Mensural Notation and Other Measuring Systems in the Fourteenth Century

In the early fourteenth century composers and theorists developed a mensural system with appropriate signs. This system grew out of the system of Roman fractions (which was used throughout the Middle Ages) and medieval ways of reckoning time. Both systems share the same conceptual premisses : first, a central value multiplied into larger values and divided into smaller ones ; secondly, a hierarchical system of values, each of which is divided into two or three parts ; and thirdly (and this applies particularly to the Italian notational system), the divisibility of the central value into smaller units. Moreover, the mensuration signs derive from the symbols associated with Roman fractions.

Music notation (1300-1400) – music theory – mensural system – history of arithmetic – Roman fractions

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 47-57

Marielle POPIN

# SUBTILITÉ EST AFFAIRE DE RAISON

La naissance d'un mot est peut-être plus intéressante que son évolution, dans la mesure où il marquera une décennie, voire même plusieurs générations. C'est le cas de « subtilité », dont on a décrit récemment l'irruption au XII^e siècle, sous sa forme latine et française[1]. Comme l'a exposé Jacqueline Cerquiglini, il désigne alors une catégorie de pensée, amenant à réactualiser un message en le glosant. Dès le XIII^e siècle, il s'est répandu dans les traités musicaux, mais c'est le compilateur Jacques de Liège, à l'aube du XIV^e siècle, qui est le plus caractéristique à cet égard ; il l'a introduit dans son *Speculum musicae* si fréquemment et si spontanément qu'il suffirait à lui seul à témoigner de la diffusion du terme, au moment précis où s'opérait le grand tournant qu'il est convenu d'appeler, en musique, l'*ars nova*[2].

## La diffusion du terme dans les traités musicaux

*Ars nova subtilior est quam antiqua*, la nouvelle technique de composition est plus « subtile » que l'ancienne. Le propos est prêté aux modernes, les *novi*, qui prétendent avoir l'exclusivité de la subtilité. Seulement, commente Jacques de Liège, ce qu'ils désignent sous ce terme est très éloigné de la perfection : « Subtilité n'implique pas dans tous les cas perfection, et une plus grande subtilité n'implique pas non plus une plus grande perfection »[3]. Perfection est à prendre chez lui très concrètement : elle concerne par exemple les valeurs de notes, longue que l'on peut « imperfecter », et brève parfaite par nature. La subtilité a conduit les *novi* à généraliser les brèves binaires (imparfaites), imperfection tolérable, précise l'auteur, si elle n'était qu'envisagée sur le plan

1. J. CERQUIGLINI, *« Un engin si soutil », Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, 1985.
2. *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, R. BRAGARD éd., American Institute of Musicology, 1973 (*Corpus Scriptorum de Musica* 3).
3. *Non enim omnis subtilitas arguit perfectionem et maior subtilitas maiorem perfectionem* (*Speculum musicae, op. cit.*, L. VII, p. 87).

théorique *(speculative solum)* mais qui envahit, en réalité, toute la « pratique », c'est-à-dire la composition : *Imperfectionem enim ad praxim nimis extendunt.* Elle s'étend ainsi aux rythmes et aux mesures. La partition, car on quitte bien le domaine de la spéculation pour celui de la transcription, est un révélateur, d'une modernité avide de plaire, entraînée par l'importance de la matière à transgresser dans la pratique les règles théoriques.

Jacques de Liège juge nécessaire de définir le concept encore peu répandu de *subtilitas* et d'en analyser les conséquences :

> « Pour certains peut-être, le nouvel art de composer est plus parfait que l'ancien, parce qu'il paraît plus subtil et plus difficile. Plus subtil parce qu'il embrasse un champ plus vaste de notions et en a ajouté beaucoup en termes de notes, de modes, et de mesures (on qualifie, en effet, de "subtile" la capacité à appréhender un champ plus large de connaissances) ; mais plus difficile aussi à chanter et à mesurer, comme cela est vérifié dans les compositions des modernes »[4].

Le mot s'est écarté du sens ancien, imposé par Quintilien dans son classement des trois discours, *subtile, grande* et *floridum*, où le genre « subtil » visait à instruire plutôt qu'à plaire ou émouvoir.

Dans le chapitre suivant qui traite spécialement de la subtilité comme critère de différenciation entre les anciens et les modernes, et par voie contraire, de la « rudité » des uns et des autres, on s'attendrait à plus de précision. C'est l'inverse qui se produit : oubliant son propos, l'auteur se laisse emporter contre les jeunes contestataires qui taxent un peu trop facilement ceux qui les ont précédés de grossièreté et de stupidité[5]. Suivent pêle-mêle toutes les accusations qui seront proférées dans la fameuse décrétale de 1324 du pape Jean XXII, concernant les valeurs de notes, les consonances, la mesure, la scansion du texte, les modes d'église et les genres abandonnés au profit du motet.

On comprend que les modernes sont moins ignorants que sacrilèges, dans leur indifférence à la tradition. Ils ne sont pas exactement des révolutionnaires : ils ne brûlent pas, ils transforment une matière laissée inachevée dans les traités franconiens, et parfois avec bonheur, de l'aveu même de Jacques de Liège. Mais l'opération implique de passer trop souvent par-dessus les anciennes lois, qui ne sont plus là que pour mémoire, et de résoudre des problèmes nouveaux de division et de rythmique un peu au hasard, au risque de se perdre et de tout perdre, comme le rappelle spirituellement Guillaume de Machaut :

4. *Videtur forsan aliquibus modernam artem esse perfectiorem quam sit vetus quia ipsa videtur subtilior et difficilior. Subtilior, quia ad plura se extendit et multa super illam addit, ut patet in notulis, in modis et mensuris (subtile autem dicitur quod est magis penetrativum attingens ad plura). Quod autem difficilior videtur in operibus modernorum in modo cantandi et mensurandi (ibid.).*

5. *Reputant aliqui moderni illos cantores rudes, idiotas, insipientes et ignorantes* (*ibid.* p. 88).

« Il y est gramaire, logique,
Geometrie, arismetique,
Et puis musique et retorique
Et la *soutive* astronomie.
Adjouster y veuil arquemie
Qui est une ouevre moult *soutive*,
Mais il n'i a ne fons ne rive,
Car maint qui s'en sont entremis
Ont perdu ce qu'il y ont mis.[6] »
(*La Fonteinne amoureuse*, v. 2079-2086)

Paradoxalement Jacques de Liège, qui est considéré comme un ancien, rejoint Guillaume d'Ockham lorsque celui-ci dénonce la multiplication gratuite des distinctions et des signes[7]. La subtilité est donc une affaire de raison, et partant une clé pour l'*ars nova*, car dans le domaine de la *musica practica* comme dans celui de la *musica speculativa*, la raison commandait d'améliorer l'ancienne théorie mise en place au début du XIIIe siècle et perfectionnée ensuite par Franco dans le passage d'un système codé de ligatures, celui des modes rythmiques, à une notation sans ambiguïté des mêmes ligatures donnant immédiatement la valeur rythmique de chaque note. Cette première mutation franconienne, qui constituait une véritable révolution sémiologique, est décrite dans le traité le plus important de l'*ars antiqua*, appelé communément Anonyme 4. Dans ce traité, à plusieurs reprises, reviennent précisément les mots *subtilité* et *subtil*[8].

La première occurrence apparaît dans un contexte difficile. On vient d'évoquer les anciens, et plus précisément Pérotin, qui « abrégea » le *Magnus Liber*, le grand antiphonaire polyphonique de Notre-Dame de Paris. C'est alors qu'est glissée la remarque : « Mais ce n'est pas le moment de parler de la subtilité de l'*organum* »[9]. Dans ce contexte, la subtilité s'applique bien à l'art de chanter systématiquement, à l'aide du code modal, les *binariae* et les *ternariae* des voix organales (BL et LBL), de façon à bien ajuster les consonances, ce que d'autres à la même époque, en Angleterre ou en Espagne, ne savaient pas faire. D'où l'amphibologie qu'on peut supposer derrière *abbreviare* : *narrare*, c'est-à-dire transcrire, et en même temps *breviare*, abréger en chantant par brèves, à partir de symboles signalant la présence de ces brèves dans

6. GUILLAUME DE MACHAUT, *La Fonteinne amoureuse*, E. HOEPFFNER éd., Paris, 1921 (Société des anciens textes français), p. 217.

7. *Pluralitas non est ponenda sine necessitate* (É. BRÉHIER, *La philosophie du Moyen Âge*, Paris, 1937, rééd. 1971, p. 353).

8. F. RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft IV).

9. *Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem... Sed hoc non (est) dicendum de subtilitate organi* (*ibid.* p. 46).

un système d'opposition[10] : « Toute ligature se caractérise par la propriété et la perfection » (c'est-à-dire la brièveté et la longueur)[11].

Plus loin il est traité minutieusement des consonances correspondant dans l'*organum* à ces brèves et à ces longues et de la façon de faire concorder les voix organales, dans une véritable alchimie sonore, arithmétiquement définie : « Ainsi un compositeur subtil pourrait poursuivre, s'il voulait, par séries de trois notes, en conservant le principe de départ » (régissant la série)[12].

Et puis toujours dans le domaine contrapunctique : « Il y a de bons compositeurs qui n'observent pas les règles que nous venons de donner et mettent des dissonances à la place des consonances ; c'est la subtilité des signes, des notes et des sons qu'ils représentent, qui le permet »[13]. La remarque se trouve confirmée par Walter Odington, dans les mêmes termes : « On peut subtilement introduire des dissonances arithmétiquement définies comme telles, au point qu'elles sonnent aussi agréablement que des consonances »[14]. Cette façon de corriger intellectuellement les dissonances naturelles n'est pas sans évoquer, beaucoup plus tard, le raisonnement de Rameau, soustrayant mentalement d'une septième diminuée « enharmonique » le comma qu'il sait lui manquer naturellement (naturellement selon son système de calcul).

On retrouve en écho, chez les commentateurs contemporains, le même terme de *colores* pour qualifier le « subtil mélange des consonances et des dissonances »[15]. Le développement s'élargit progressivement autour de cette considération esthétique essentielle, pour aboutir à la conclusion : « On peut avoir parfois des compositions assez longues, "colorées" (embellies) par des dissonances comme par les concordances »[16].

*Subtilitas* et *color* s'introduisent concurremment pour signifier un événement harmonique exceptionnel, justifié pourtant par les règles et esthétiquement satisfaisant. Au XIVe siècle, chez les *novi*, ce genre de « coloration » n'est pas toujours réglé par les lois du contrepoint, mais plus souvent introduit gratuitement, par provocation, et aboutit à un résultat que Jacques de Liège juge désagréable pour l'oreille. À plusieurs reprises, en effet, il revient sur les aspects négatifs d'une pratique

10. *Sed abreviatio erat facta per signa materialia* (*ibid.* p. 50). D'où l'*incipit*, en quelque sorte emblématique, de nombreux traités du temps : *Gaudent brevitate moderni.*

11. *Omnis figura ligata cum proprietate et perfectione posita (est)* (*ibid.* p. 45).

12. *Et sic quilibet subtilis, si voluerit, poterit continuare singula tria juxta ordinem supradictum* (*ibid.* p. 73).

13. *Sunt quidam boni organistae et factores cantuum, qui non regulariter juxta considerationem praedictam ponunt discordantias loco concordantiae vel concordantiarum, et hoc per quandam subtilitatem ponimus punctorum sive notarum et sonorum* (*ibid.* p. 78).

14. *Et si in numeris non reperiantur consone, voces tamen hominum subtilitate ipsos ducunt in mixturam suavem* (*ibid.*).

15. Jean de Garlande, Odington, l'Anonyme de St-Emmeran, etc., cités par RECKOW, p. 78.

16. *Item sunt quandoque longae plurimae ratione coloris vel pulcritudinis melodiae, sive fuerint concordantes sive non* (*ibid.* p. 88).

controuvée, chez ces *inepti cantatores* qui salissent le déchant à coup de dissonances *(maculam discordiae)*. Une fois de plus, on ne peut rester insensible à son éloquence :

> « Quelle incongruité ! Ces "colorations" déplacées, sans justification rationnelle ! Quel abus, quelle grossièreté, quelle bestialité, qui consiste à prendre l'âne pour l'homme, la chèvre pour le lion, le mouton pour le poisson, le serpent pour le saumon. Non, concordance et dissonance sont deux réalités bien distinctes, qui ne peuvent être confondues l'une avec l'autre »[17].

Bestialité digne de Fauvel, qui fait renverser la règle de Gui d'Arezzo prescrivant d'« organiser » (harmoniser) avec modération : « La musique s'éloigne de la nature lorsqu'en chantant ou en déchantant sans retenue, dans de subtiles superpositions, on multiplie inutilement les notes »[18].

La subtilité est définie ici par Jacques de Liège dans l'abondance des ramifications *(arteriarum)*, en clair la multiplication de voix bruyantes indécentes à l'église, mais également à la limite du praticable. Subtils et difficiles à chanter comme à mesurer, ces déchants sont inacceptables *per artem* et de surcroît inchantables *per usum.*

Le problème est réexposé au chapitre suivant :

> « On réduit la composition musicale, qui est d'abord "pratique", à la subtilité de la spéculation, en confondant précisément spéculation et réalisation. À quoi bon tant de subtilité théorique inutile à la pratique ? Appliquons-nous à retrouver l'authenticité et la grandeur de la musique spéculative ; faisons le tri des lois qui la fondent et de celles qui l'enrichissent subtilement, et gardons-nous de faire sortir la pratique de ses limites »[19].

Ce n'est donc pas au niveau de la théorie que les *novi* s'opposent aux *antiqui*, mais au niveau de la pratique du contrepoint, dans la mesure où la spéculation a oublié son rôle et autorisé l'expérimentation anarchique. Nous comprenons aujourd'hui que le vrai problème se situait dans la rencontre de la tradition spéculative et de l'intuition créatrice, point de vue toutefois étranger à la pensée médiévale ; faute de pouvoir

17. *O incongruum proverbium ! O mala coloratio, irrationabilis excusatio ! O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone ! Sic enim concordiae a discordiis distinctae sunt ut nullatenus una sit alia* (*Speculum musicae, op. cit.*, p. 23).

18. *Quaedam (harmonia) a natura remota, quando quis nimis lascive cantat vel discantat, organizans subtilitate arteriarum, quadam superfluitate voces multiplicat (ibid.).*

19. *Artem enim, quae vere et principaliter practica est, ad subtilitatem quandam et speculationem reducunt sicque praxim et speculationem inter se confundunt. Et quid valet subtilitas ubi perit utilitas ? Utinam studerent in nobili musica vere speculativa, ibi se fundarent, ibi se subtiliarent et musicam practicâm non extra limites suos traherent !* (*ibid.* p. 25).

analyser cette relation, les théoriciens maintenaient le débat à la surface des choses.

Si l'on en reste à ce niveau descriptif, on constate bien que la subtilité s'était faite difficulté et avait développé une véritable maladie de l'esprit : elle poussait le raisonnement beaucoup trop loin en épuisant la multiplicité des possibles. Le relevé minutieux et exhaustif des cas de figure, dans les traités de l'*ars antiqua*, contenait d'ailleurs les germes de la destruction. Il était impossible à un compositeur de respecter toutes les règles ; par conséquent, les interdits lui paraissaient vite dérisoires. Il lui fallait se rallier à un ordre nouveau.

C'est bien cette situation qu'on perçoit, à la fin du XIVe siècle, chez Philippe de Caserta :

> « Alors que les maîtres anciens avaient une bonne intelligence de la musique, situation en gros satisfaisante, ce dont témoignent les motets *In tribum que non abhorruit, Rex Carole*, etc., leurs successeurs cependant, épris de subtilité, ont renoncé aux techniques anciennes de composition et introduit un système plus subtil, comme dans *Apta caro* ; si bien que pour nous qui arrivons après eux, et qui constatons le point auquel les anciens étaient parvenus et les subtilités auxquelles on s'est attaché ensuite, il est clair qu'en abandonnant la tradition, on s'est employé à des travaux plus subtils, de façon que les modernes corrigent les imperfections des anciens »[20].

Philippe de Caserta, dans une perspective très dynamique et généreuse, encourage donc les modernes à améliorer la théorie musicale, l'échelle des valeurs de notes (la plus longue comme la plus petite) et les « quatre prolations » (le jeu des mesures binaires et ternaires), de façon à faire coïncider la spéculation et la pratique. L'exemple qu'il propose pour illustrer ce devenir, le motet *Apta caro*, de facture relativement traditionnelle, est soumis formellement à une organisation rigoureuse tout à fait originale, qu'on désigne sous le nom d'isorythmie et qui conditionne toute l'architecture de l'œuvre. Les deux autres motets qui lui sont opposés par l'auteur, *Rex Carole* et *Tribum que non abhorruit*, ne relèvent pas de cette technique. C'est donc l'isorythmie qui représente pour Philippe de Caserta la nouvelle subtilité, celle qu'on retrouve immanquablement, à une date plus tardive encore, dans les motets du manuscrit de Turin[21].

En termes de rationalisation, la chanson n'est pas en reste : de la

20. *Quoniam... Magistri nostri antiqui prius intellectum musicalem habuerunt, licet hoc satis grosso modo, sicut adhuc patet in motetis ipsorum Magistrorum, videlicet In tribum que non abhorruit, et Rex Carole, ac in aliis motetis ; tamen ipsi post modum subtiliorem comparantes primum relinquerunt, et artem magis subtiliter ordinaverunt, ut patet in isto moteto Apta caro ; sic nos successive venientes et intelligentes que primus magistri ipsi relinquerunt, majores deinde subtilitates sunt consecuti per studium, ut hoc quod per antecessores imperfectum relictum est, per successores reformetur* (E. DE COUSSEMAKER, *Scriptores de musica medii aevi* III, Paris, 1869, reprint Hildesheim, 1963, p. 118).

21. Turin, Bibl. naz., ms. J.II.9.

même façon que l'allégorie propose une lecture subtile du texte, le « canon » dissimule derrière un rébus l'organisation rationnelle de la polyphonie. La subtilité ramène ainsi, à la fin du XIVe siècle, grâce à la mathématique, à cette simplicité qu'impliquait à l'origine le terme, associée à finesse, goût et beauté. Il se trouve que la littérature va dans le même sens.

## La subtilité chez les poètes

Dans le *Roman de Fauvel*, Jacqueline Cerquiglini a relevé ces vers surprenants, appliqués aux adorateurs du cheval roux :

« Bourjois de bours et de cités
Torchent par grans *subtilites* ». (v. 45-46)

Nous y ajouterons deux exemples pris à l'interpolation du manuscrit E[22]. Tout d'abord la conclusion de l'évocation de l'île de la Cité :

« Et, par noble *subtilité*,
L'un des bous de l'isle au travers
Le palais, si com l'en va vers
Occident, tient de bonne guise... » (v. 140-143)

Le terme fait référence à l'art des maçons. Dans un autre passage, il s'agit des charpentiers, qui ont construit le mât d'où descendent la Vierge, Jean l'évangéliste, les saints et les apôtres :

« Le tref si fu gent et poli
Et de si tres riche façon
Qu'en tout le siecle n'a maçon,
Paintre ne charpentier tant sage
Qui du tref le *seutif* ovrage
Poïst ne seüst diviser. » (v. 904-909)

Perfection et solidité caractérisent ces deux prouesses de l'art. En revanche, dans le second livre, le mot est mis dans la bouche de Fauvel ou de Charnalité sa complice, et pris à l'envers, puisque associé dans un cas à « barat », dans l'autre à « malicieusement », ce qui n'a pas lieu d'étonner de la part des deux personnages :

« Son corps aime et bien le coutive,
En deliz charnelz ententive,
En ses plaisances moult *soutive*
Et en barat agüe et vive... » (v. 1405-1408)

« Fait me suy si *soutivement*

22. BnF, ms. fr. 146. Les références sont celles de l'édition d'A. LÅNGFORS, *Le Roman de Fauvel*, Paris, 1914-1919 (Société des anciens textes français).

Et si malicieusement
Que les degrez ay mescontez
Du grant estat ou suy montez... » (v. 1695-1698)

Le passage se rattache à une nouvelle évocation d'étrille-Fauvel. Ainsi, qu'on la prenne à l'endroit ou à l'envers, la subtilité est synonyme de réussite et de perfection. « Torcher par grans subtilitez » équivaut à bien torcher, mais doucement. Subtilité, perfection, sagesse (science), beauté et douceur sont évoquées simultanément dans les mêmes pages, comme elles le sont dans les traités de contrepoint.

Pierre-Yves Badel ouvre cette direction, lorsqu'il cite chez les commentateurs du *Roman de la Rose*, les éloges accordés à la subtilité de l'œuvre en même temps qu'à celle de son auteur[23]. Il introduit à l'appui de ces citations un passage de *l'Anticlaudianus* d'Alain de Lille, qui sert parfaitement notre propos : « L'élève percevra avec plaisir le sens de l'œuvre, il en recevra avec profit l'enseignement moral, la subtilité de l'allégorie aiguisera son raisonnement »[24].

La leçon de perfection s'applique tout particulièrement à Pygmalion, l'artiste subtil par excellence. Elle a d'ailleurs été retenue par les poètes chansonniers au tournant du XIVe siècle :

« Pygmalion qui moult *subtilz* estoit
D'entaillier bien, par très doulce maistrie... »[25]

Chez Guillaume de Machaut, à ne s'en tenir qu'à la *Fonteinne amoureuse*, la première occurrence, appliquée cette fois à Narcisse, correspond à cette interprétation :

« Car sus un grant piler d'ivoire
Estoit assise, ou l'istoire
De Narcisus fu entaillie
Et si *soutieument* esmaillie... » (v. 1307-1310)

Dans un portrait, la subtilité est un des caractères de la femme idéale :

« Or parlez a li, belle fille,
Car vous estes assez *soutille*,
Et si estes sage et discrete,
Bele, douce, simple et secrete... » (v. 2187-2190)

23. P.-Y. BADEL, *Le Roman de la Rose au XIVe siècle*, Genève, 1980.

24. *In hoc opere litteralis sensus suavitas puerilem dulcebit auditum, moralis instructio proficientes imbuet sensum, acutior allegorie subtilitas perfectum acuet intellectum* (*ibid.* p. 139).

25. *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale J.II.9*, R. H. HOPPIN éd., American Institute of Musicology, 1960-1963 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 21), ballade n° 39.

Dans le répertoire lyrique de la fin de l'*ars nova*, les emplois du mot convergent :

« Les poetes qui furent tant *soubtiz*
Mirent leurs ( ) et toute leur estudie
A bien savoir les amourex deliz
De Libefrois, la fontayne jolie. »[26]

« Contre tous les maulz...
Pour vivre *subtilement*,
L'homme se peut par son sens garder. »[27]

« C'est bien rayson que chans meloudieux
Qui la se tienent et touz autres delis
D'armonnie qui tant sont precieux,
Et bons souvenirs tant plaisants et *sobtills*. »[28]

Un motet résume enfin les emplois du mot, au propre et au figuré :

« Tant a *soutille* pointure
la tres gentille pointure (peinture)
ma dame jolie
que sa maniere meüre
trembler me fet en ardure
quant je remir sa faiture...

Prins et souef acolée
par soupirs lacie
prenant à *soutil* pensée
que la valor est doublée... »[29]

La polysémie n'est donc pas aussi grande que le laisserait supposer la variété des exemples relevés ici. On pourrait résumer ainsi les qualités appliquées aux mots « subtil » :

multiple — et unique
varié — et uniforme
d'où coloré
complexe — et univoque
d'où difficile

le tout convergeant sur beauté et sagesse (science).

26. *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, W. APEL éd., American Institute of Musicology, 1970-1972 (*Corpus Mensurabilis Musicae* 53), ballade n° 159.
27. HOPPIN, *op. cit.*, ballade n° 42.
28. APEL, *op. cit.*, ballade n° 111.
29. *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* V, éd. F. HARRISON, Monaco (1965), n° 12.

Dans l'application qu'on peut en faire pour l'*ars nova*, il paraît nécessaire de retenir l'acception essentielle qui concerne l'évolution de la théorie musicale vers une réactualisation, favorisant dans le maquis des proportions et des signes une plus grande logique, pour une plus grande efficacité pratique. Les complications stylistiques de certaines pièces « maniérées » (essentiellement dans le célèbre manuscrit de Chantilly)[30] résulteraient d'un déséquilibre substituant les surprises de la spéculation aux certitudes de la pratique. Elles ne représentent toutefois qu'un aspect limité de l'art musical du XIVe siècle finissant, la contrefaçon inhérente à toute démarche rationnelle ; ainsi faudrait-il remettre à sa juste place précisément l'art « contrefayt » d'un Marchettus de Padoue, puisque les 166 chansons « subtilement raisonnables » du manuscrit de Turin constituent déjà à elles seules un *corpus* très représentatif dans l'ensemble du répertoire lyrique, qui ne dépasse guère au total les 500 pièces. Il témoigne de la permanence de la *ratio* dans la composition musicale profane, où l'invention reste toujours canalisée par l'arithmétique du solfège et s'impose de surcroît une structure formelle secrète, visible à l'œil, mais difficilement perçue par l'oreille : isorythmie, « canons » en tous genres, rébus solfégiques, figures de rhétorique systématiques comme l'hémiole (une mesure ternaire simple isolée dans une mesure binaire composée pour souligner un mot ou signaler un contenu, et désignée par la couleur rouge). Cette structure qui relève toujours de la mathématique combat paradoxalement, sur le plan formel, les excès favorisés par le nombre, la pluralité, la multiplicité et la diminution.

30. Chantilly, Musée Condé, ms. 564 (ancien 1047).

**Marielle Popin,** Université des Sciences Humaines, 14, rue Descartes, 67000 Strasbourg

## Subtilité est affaire de raison

Les études de P.-Y. Badel et de J. Cerquiglini ont souligné l'importance au XIVe siècle du concept de « subtilité ». Dans le domaine de la théorie musicale, le terme latin s'est imposé dès le XIIIe siècle, avec la mise en place du système franconien. Mais c'est dans le *Speculum musicae* de Jacques de Liège qu'il est le plus fréquemment utilisé, pour stigmatiser les techniques de composition généralisées avec l'*ars nova*, qui opposent la *musica speculativa* à la *musica practica.* On a tenté ici un relevé des occurrences latines dans les traités et françaises dans la chanson polyphonique, un relevé qui permette d'apprécier le champ sémantique de la subtilité.

Subtilité – *ars nova* – *ars antiqua* – *musica practica* – *musica speculativa*

## Subtility is a Matter of Reason

Studies by P.-Y. Badel and J. Cerquiglini concerning the fourteenth century focus on the concept of « subtility ». The word appeared in Latin musical treatises as early as the thirteenth century, from Franco to Jacobus Leodiensis. It was however most frequently used in *Speculum musicae*, to stigmatize the new techniques of the *ars nova*, opposing *musica speculativa* and *musica practica.* We have tried, by pointing out the occurrences of the word – in Latin in the treatises and in French in polyphonic song –, to define the semantic field of « subtility ».

Subtility – *ars nova* – *ars antiqua* – *musica practica* – *musica speculativa*

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 59-75

Nicoletta GUIDOBALDI

# LA MUSIQUE DU PRINCE : FIGURES ET THÈMES MUSICAUX DANS L'IMAGINAIRE DE COUR AU XV^e SIÈCLE*

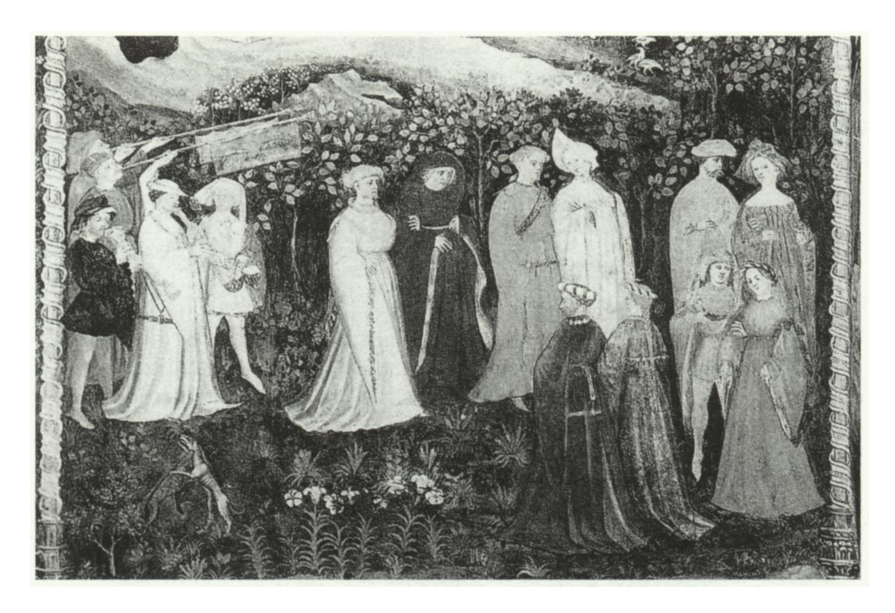
Au XV^e siècle, la représentation de la musique – qui avait toujours joué un rôle considérable dans l'imaginaire courtois – prend une place de plus en plus importante dans les décorations des palais seigneuriaux italiens. La musique, qui « rythme » tous les moments quotidiens et exceptionnels de la vie de cour – naissances et noces, arrivées d'hôtes étrangers, victoires et alliances – est partie intégrante de son *image*[1]. Qu'il s'agisse de descriptions louangeuses que la cour donne d'elle-même, ou de représentations poétiques et figuratives produites par ces mêmes milieux, les instruments et d'autres détails musicaux y apparaissent comme autant d'éléments d'identification : des objets qui témoignent des goûts du seigneur ainsi que de sa splendeur, et qui sont souvent chargés de fortes valeurs symboliques. C'est pourquoi les décorations italiennes du XV^e siècle nous offrent un panorama particulièrement intéressant des habitudes musicales de l'époque, tout en reflétant des modifications remarquables à la fois dans l'organisation institutionnelle et dans les conceptions musicales des diverses cours.

Dans les châteaux de l'Italie du Nord, la traditionnelle association noblesse/musique/danse est bien matérialisée par des cycles décoratifs du début du XV^e siècle, où les thèmes musicaux se mêlent aux images de la vie de la cour, nous fournissant ainsi une riche documentation sur les plaisirs et les goûts de celle-ci. Dans la salle du Tournoi à Castel Roncolo, près de Bolzano, quatre chevaliers et quatre dames dansent en se donnant la main, suivis par deux joueurs de luth et de vielle, selon le schéma de la danse enchaînée typique du XIV^e siècle. Ce schéma est remplacé, un peu plus tard, par des danses de couple, qui apparaissent dans les décorations des châteaux du Haut-Adige. Rappelons, entre

* Je tiens à remercier Olivier Cullin et Michel et Geneviève Noiray pour leur lecture critique du texte et pour leurs précieuses suggestions.

1. F. A. GALLO, *Musica nel castello. Trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologne, 1992.

autre, la scène de danse solennelle figurant dans le cycle des Mois, au château de Buonconsiglio à Trente. Dans *Le Mois de juin*, tandis que les paysans se consacrent à leurs activités, les dames et les gentilshommes dansent en plein air, au son des trompettes, bombardes et nacaires[2] (Fig. 1).



1. Attr. à Venceslao, *Le Mois de Juin* (détail). Trente. Castello del Buon Consiglio. Torre dell'Aquila.

Ce type de représentation témoigne d'une conception où la musique et la danse constituent, avec les jeux, la chasse et les tournois, un aspect incontournable de l'apparat des nobles nourris des idéaux chevaleresques[3]. Mais dès le milieu du XVe siècle, et plus encore vers sa fin, les images musicales se chargent de valeurs supplémentaires, en fonction des changements qui vont s'opérer dans le fonctionnement et les idéaux

2. Pour une étude d'ensemble sur les représentations de danse aux XIVe et XVe siècles cf. M. PADOVAN, « La danza alle corti italiane del XV secolo : arte figurativa e fonti storiche », dans *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, éd. P. CASTELLI, M. MINGARDI, M. PADOVAN, Pesaro, 1987, p. 61-76 ; d'autres exemples de danse de cour, dans les fresques du château de Montechiaro (Lichtenberg) et de la Residenza Neuderhaus d'Aslago (Bolzano), y sont reproduits respectivement p. 76, fig. 18 et p. 91, fig. 28.

3. Parmi les nombreux exemples de décorations d'intérieur comprenant des scènes de la vie de cour, on peut rappeler aussi les fresques du Palazzo Zoppi à Cassine ; un cas très intéressant pour ses riches et insolites détails musicaux se trouve au château d'Issogne, en Vallée d'Aoste : sur ce point cf. E. LAGNIER, *Iconografia musicale in Valle d'Aosta*, Rome, 1988, p. 91-114.

des cours italiennes. Au XV^e siècle la vie musicale des cours italiennes se structure à travers la spécialisation des lieux, des musiciens et des répertoires musicaux adaptés en fonction de leurs destinations diverses[4]. La création des chapelles musicales grâce au mécénat des *christianissimi principi* est reconnue par Johannes Tinctoris parmi les éléments caractéristiques de cette nouvelle époque[5]. La quantité et la qualité des activités musicales de la cour illustrent la magnificence du seigneur, tandis qu'au rapide développement du mécénat musical correspond, symétriquement, l'affirmation professionnelle des musiciens[6]. Sous l'influence de l'humanisme, le postulat essentiel de la culture musicale scolastique – selon laquelle la connaissance du *musicus* était supérieure à l'habileté pratique du *cantor* – se trouve complètement renversé : les musiciens sont loués, élevés même au rang de mythe, en vertu de leurs capacités d'exécutants, renouant avec le lustre de l'Antiquité retrouvée. L'idéal déjà poursuivi par les humanistes des années 1430, c'est-à-dire le retour à la Grèce classique, où chaque homme libre pratiquait la musique, se traduit dans la diffusion d'habitudes empruntées à l'Antiquité (le « concert » lors des banquets, le chant accompagné et la danse) et en général, dans la réévaluation des côtés « pratiques » de la musique[7]. Désormais ceux-ci sont estimés non seulement comme d'agréables loisirs, mais encore comme des activités nobles en elles-mêmes, dignes des philosophes et des hommes d'État.

L'idée selon laquelle la musique était une composante essentielle de la formation du prince est l'une des bases théoriques de la pédagogie humaniste, et à ce titre elle joue un rôle central dans la structure des cours italiennes au XV^e siècle. Rappelons l'importance attribuée à la

4. Cf. L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara, 1400-1505*, Oxford, 1984 ; A. W. ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, 1985 ; E. WELCH, « Sight, Sound and Ceremony in the Chapel of Galeazzo Maria Sforza », *Early Music History*, 12, 1993, p. 149-187 ; cf. aussi I. FENLON, « The Status of Music and Musicians in the Early Italian Renaissance », dans *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance, Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, CESR, 1991*, Paris, 1994, p. 57-70.

5. Cf. l'introduction au *Proportionale musices* (ca. 1476), rédigé à Naples et dédié à Ferrante d'Aragon : JOHANNES TINCTORIS, *Opera theoretica*, éd. A. SEAY, American Institute of Musicology (CSM 22), vol. IIa, 1978, p. 9-11 : 10. Sur la diffusion des chapelles musicales dans les cours de l'Italie du Nord cf. W. F. PRIZER, « North Italian Courts, 1460-1540 », dans *Man and Music. From the 1470s to the 16th century*, éd. I. FENLON, Londres, 1989, p. 133-155.

6. Parmi les vingt « effets de la musique » énumérés dans son *Complexus effectuum musices* (ca. 1472), Johannes Tinctoris fait figurer, au dix-neuvième rang, « Musica peritos in ea glorificat » : cf. JOHANNES TINCTORIS, *Opera theoretica, op. cit.*, vol. II, 1975, p. 163-177 : 176-177.

7. Sur ces thèmes cf. N. PIRROTTA, « Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy », *Journal of the American Musicological Society*, XIX, 1966, p. 127-61 ; ID., « Novelty and Renewal in Italy : 1300-1600 », dans *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, éd. H. H. EGGEBRECHT et M. LÜTOLF, Munich, 1973, p. 49-63. Pour une réévaluation globale des relations entre l'humanisme et les divers aspects de la vie musicale en Italie au XV^e siècle, cf. G. CATTIN, « Il Quattrocento », dans *Letteratura Italiana*, Torino, 1986, vol. 6 *(Teatro, Musica, Tradizione dei classici)*, p. 265-318 : 266- 277.

musique par Guarino Veronese, précepteur de Lionel d'Este[8], et par Vittorino da Feltre, fondateur de la Ca' Gioiosa à Mantoue. Dans cette école, des nobles tels que Carlo Gonzaga et Federico da Montefeltro furent élevés dans le culte de la « grécité », formés à l'étude de la rhétorique et de l'histoire, du latin, de la philosophie et de la musique. Vittorino da Feltre, lui-même habile joueur de « lira da braccio », payait des maîtres qui enseignaient aux élèves à jouer et chanter en improvisant[9]. Ferdinand d'Aragon à Naples était réputé pour ses dons de chanteur et d'instrumentiste ; la compétence de Laurent de Médicis est bien connue, et même le pape Pie II aimait écouter et pratiquer la musique. La nécessité pour le prince d'avoir des connaissances en musique, afin d'y trouver non seulement une agréable récréation mais aussi une fonction éducatrice pour la responsabilité du gouvernement donna lieu, au cours du siècle, à une considérable production littéraire. Alors que les réflexions sur l'importance de l'éducation musicale princière font l'objet de traités moraux et politiques, la compétence musicale du seigneur, et notamment sa capacité de pratiquer le chant « all'antica », va bientôt devenir un *topos* de la poésie célébrative de l'époque[10].

Ces thèmes, cadrés dans un ensemble figuratif, trouvent précisément leur accomplissement dans les décorations des palais princiers. Ce n'est pas un hasard si à partir du milieu du XV^e^ siècle, et plus encore dans les années 1470 et suivantes, la musique devient la protagoniste majeure de projets décoratifs compexes où elle se présente comme la marque visible et reconnaissable du bon gouvernement du prince. Dans ce contexte, une place particulière est consacrée au « studiolo », qui assume dans le palais italien une valeur symbolique essentielle.

Dans cette petite pièce réservée où le prince se retire pour ses moments de lecture et de méditation sont rassemblés des objets précieux et rares, des instruments d'étude, des livres. Les murs sont ornés d'images qui synthétisent les valeurs dans lesquelles la cour se reconnaît[11]. Le plus ancien exemple de « studiolo », réalisé pour Lionel d'Este dans

8. Sur les fondements théoriques des conceptions musicales de Guarino et de ses élèves, cf. F. A. GALLO, *Musica nel castello, op. cit.*, chap. 3 *(Orpheus christianus)*, p. 95-140 : 95-100.

9. Sur l'école de Vittorino et ses effets sur la production artistique et musicale italienne, cf. P. O. KRISTELLER, « Music and Learning in the Early Italian Renaissance », dans *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Rome, 1956, p. 451-470, reproduit dans ID., *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays*, Princeton, 1990, p. 142-162 : 153-154 ; cf. aussi C. GALLICO, « Musica nella Ca' Giocosa », dans *Vittorino da Feltre e la sua scuola : Umanesimo, pedagogia, arti*, éd. N. GIANNETTO, Florence, 1981, p. 189-198. Les œuvres des élèves de Vittorino (y compris les biographies du Maître écrites par Sassolo da Prato, Francesco di Castiglione, Francesco Prendilacqua) sont éditées dans *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, éd. E. GARIN, Florence, 1958.

10. Sur la diffusion de ces thèmes dans les cours italiennes, la fonction du chant accompagné dans les milieux humanistes et l'éducation musicale des jeunes nobles, cf. F. A. GALLO, *Musica nel castello, op. cit.*, chap. 2 *(La biblioteca dei Visconti)*, p. 76-78, et chap. 3, p. 95-140.

11. Sur la tradition humaniste du « studiolo », cf. W. LIEBENWEIN, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis zum 1600*, Berlin, 1977.

le château de Belfiore à Ferrare, contenait une série de peintures représentant les Muses (d'après un projet de Guarino Veronese) et des marqueteries, malheureusement perdues[12]. Angelo Decembrio, dans sa *Politia litteraria*, suggérait d'insérer un luth, parmi les objets susceptibles d'orner le lieu d'études, à côté d'un instrument pour faire des horoscopes ou une sphère armillaire[13]. Mais c'est dans le plus ancien exemple de « studiolo » conservé, dans le Palais ducal d'Urbino, qu'on trouve une superbe transposition figurative des idéaux musicaux de la cour, au point que cette création, fruit d'un programme iconographique élaboré, devient le modèle auquel toutes les réalisations successives vont se référer[14].

Cette pièce, située au cœur de l'appartement ducal, est ornée de marqueteries et vingt-huit portraits d'hommes illustres : poètes, philosophes, auteurs anciens et modernes avec lesquels le duc entre idéalement en relation[15]. Le mur, divisé en trois bandes, représente des placards et des étagères contenant des objets qui pourraient se trouver dans un « studio » : des instruments de musique et des pages notées, des livres, des instruments astronomiques et géométriques témoignent des intérêts presque sans limites du duc, tout en mettant en lumière sa splendeur[16] (Fig. 2). L'ensemble de la décoration traduit en images le thème de l'éloge de Federico, parfait musicien et gouvernant platonicien qu'on retrouve dans les poèmes, les textes, et les dédicaces mêmes qui lui sont adressés par les humanistes de l'Italie entière[17]. Le passage du texte aux images permet nombre de variations et d'inventions figuratives,

12. Sur le projet de Guarino et sur ses sources, cf. M. BAXANDALL, « Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1965, p. 183-204. Sur le « studiolo » de Belfiore (détruit lors d'un incendie au XVIIe siècle), cf. *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, éd. A. DI LORENZO, A. MOTTOLA MOLFINO, M. NATALE, A. ZANNI, Modène, 1991, 2 vol.

13. Ce passage de la troisième partie des dialogues *De politia litteraria* d'Angelo Decembrio est cité entre autres par M. BAXANDALL, « Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras », *loc. cit.*, p. 196.

14. Cf. L. CHELES, « 'Topoi' e 'serio ludere' nello studiolo di Urbino », dans *Federico di Montefeltro. Lo Stato Le Arti La Cultura*, éd. G. CERBONI BAIARDI, G. CHITTOLINI, P. FLORIANI, 3 vol., Rome, 1986, vol. *Le Arti*, p. 269-286 ; ID., *Lo Studiolo di Urbino. Iconografia di un microcosmo principesco*, Modène, 1991, p. 49, n. 4 (éd. revue de *The Studiolo di Urbino : an Iconographic Investigation*, Wiesbaden, 1986).

15. Sur les portraits des « Uomini Illustri » (quatorze encore sur place, quatorze au Louvre), cf. J. LAVALLEYE, *Le Palais ducal d'Urbin* (*Les Primitifs flamands. Corpus de la peinture des anciens Pays Bas Méridionaux au XVe siècle*, VII), Bruxelles, 1964, p. 85 ; L. CHELES, *Lo Studiolo di Urbino, op. cit.*, p. 37-54.

16. Cf. A. CHASTEL, « Les marqueteries en trompe-l'œil des "Studioli" d'Urbin et de Gubbio », *Art et Décoration*, XVI, 1950, p. 13-17 ; M. FERRETTI, « I Maestri della prospettiva », *Storia dell'arte*, Torino, 1982, vol. XI, p. 517-24 et 577-82 ; L. CHELES, *Lo Studiolo, op. cit.*, p. 80 ; cf. aussi P. L. BAGATIN, « Le tarsie a Urbino e nel ducato e gli apporti pierfrancescani », dans *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, éd. P. DAL POGGETTO, Venise, 1992, p. 349-360.

17. Sur la constitution du mythe du duc « musicien » au sens platonicien du terme et ses effets dans l'élaboration du programme iconographique du Studiolo d'Urbino cf. N. GUIDOBALDI, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Florence, 1995.

avec un goût particulier pour les superpositions de sens : l'Harmonie supérieure et invisible, sur laquelle se base le règne de Federico, se réfléchit dans la musique qui retentit réellement à sa cour[18].

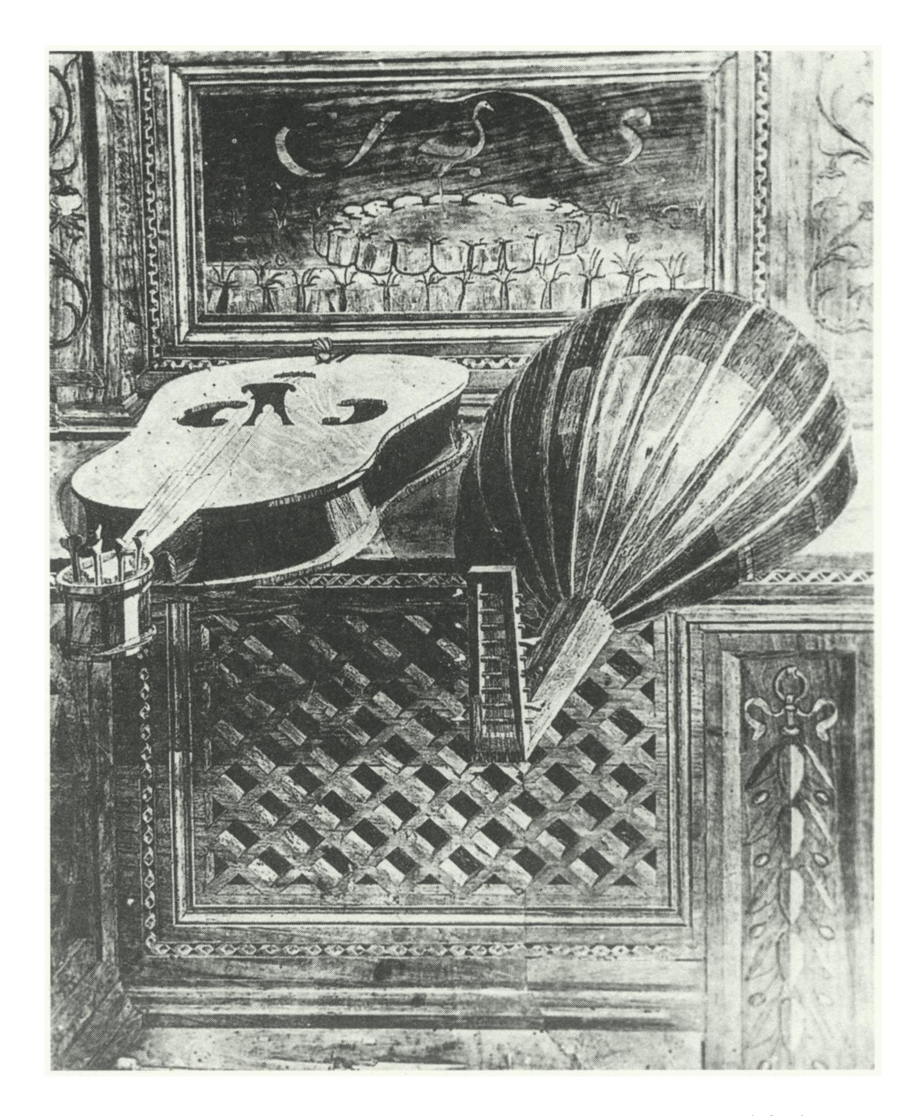


2. Urbino. Palais Ducal. Studiolo. Marqueteries. Vue d'ensemble de la paroi Nord.

Les instruments et les musiques, éléments d'un parcours célébratif complexe, renvoient en même temps les images les plus significatives de la musique de cour et les goûts du duc. Les activités musicales d'Urbino, selon la description succinte qu'on trouve dans un règlement pour le personnel, faisaient appel à des chanteurs voués à l'exécution de messes et de vêpres pour la chapelle, à des musiciens aptes à chanter « sotto voce et cum dolceza » et à jouer du luth et de la cithare aussi bien que « qualche altro instrumento che piacesse al signore », et à des « pifari et suonatori » qui devaient accompagner le duc dans ses sorties et ses chevauchées[19]. Dans les marqueteries du « studiolo » tous ces différents niveaux de la vie musicale sont évoqués : on y retrouve les images du chant accompagné par le luth ou la « lira da braccio » (Fig. 3), des instruments précieux et des « pifari », et même de la polyphonie mensuraliste. Sur les marqueteries qui représentent des manuscrits sans

18. Sur l'utilisation, dans ces marqueteries, de surprenants jeux figuratifs et verbaux, cf. L. CHELES, « 'Topoi' e 'serio ludere' »..., *op. cit.*, p. 269-286 ; ID., *Lo Studiolo, op. cit.*, p. 79-80.

19. Cf. *Ordine et Offici de casa de lo Illustrissimo signor duca de Urbino*, manuscrit Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 1248, col. 2, édité par G. ERMINI, *Ordini et Offitij alla corte del Serenissimo Signor Duca d'Urbino*, Urbino, 1932, p. 64-66. Pour une étude sur ce texte, cf. B. PERUZZI, « Lavorare a corte : "Ordine et Officij". Domestici, familiari, cortigiani e funzionari al servizio del Duca d'Urbino », dans *Federico di Montefeltro, op. cit.*, vol. *Lo Stato*, p. 225-296.



3. Urbino. Palais Ducal. Studiolo. Marqueteries. Détail de la paroi Sud.

doute présents à Urbino, sont reproduites deux compositions directement liées à la glorification du duc, respectivement un motet en l'honneur de Federico da Montefeltro, *Bella gerit musasque colit*, connu uniquement grâce à cette représentation (Fig. 4), et la chanson française très répandue *J'ay pris amours*[20]. Les instruments, représentés avec un

20. Sur ces musiques cf. W. SCHERLIESS, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts*, Hambourg, 1972, 2 vol.,

soin extrême, sont étalés orgueilleusement, et nous restituent l'image de ces objets déjà admirés par les contemporains. Dans la préface de son traité sur le parfait courtisan, dédié au fils de Federico da Montefeltro, Guidobaldo, Baldassare Castiglione les cite dans le catalogue des merveilles de cette cour, à côté des tapisseries de soie, des vases d'argent et des bas-reliefs anciens[21]. Le bien-fondé du mythe des « instrumenti perfettissimi e d'ogni sorte » est sous nos yeux, dans ces figures qui témoignent de l'existence d'instruments beaucoup plus élaborés que les plus anciens exemplaires préservés.

La représentation de la « lira da braccio » est l'une des premières attestations de cet instrument dont aucun spécimen n'a survécu : un instrument d'origine populaire, mais « anobli » par l'interprétation humaniste qui le considérait comme la dernière survivance de la lyre grecque[22]. L'orgue portatif qui apparaît sur la paroi Sud constitue la plus ancienne représentation de ce type d'instrument, typique de l'Italie du centre et du Nord. Il peut être comparé avec l'exemplaire (aujourd'hui au musée Correr à Venise) construit par Lorenzo da Pavia selon le type de l'orgue « à l'antique », très renommé, que le même Lorenzo avait réalisé pour Isabelle d'Este[23]. Orné de la devise des Montefeltro et signé par « Ivhani Castelano » (un constructeur déjà au service de Laurent de Médicis) l'orgue d'Urbino a des tuyaux en carton-pâte, produisant un son faible particulièrement indiqué pour les exécutions « de chambre » prisées par les princes humanistes (Fig. 5)[24]. De

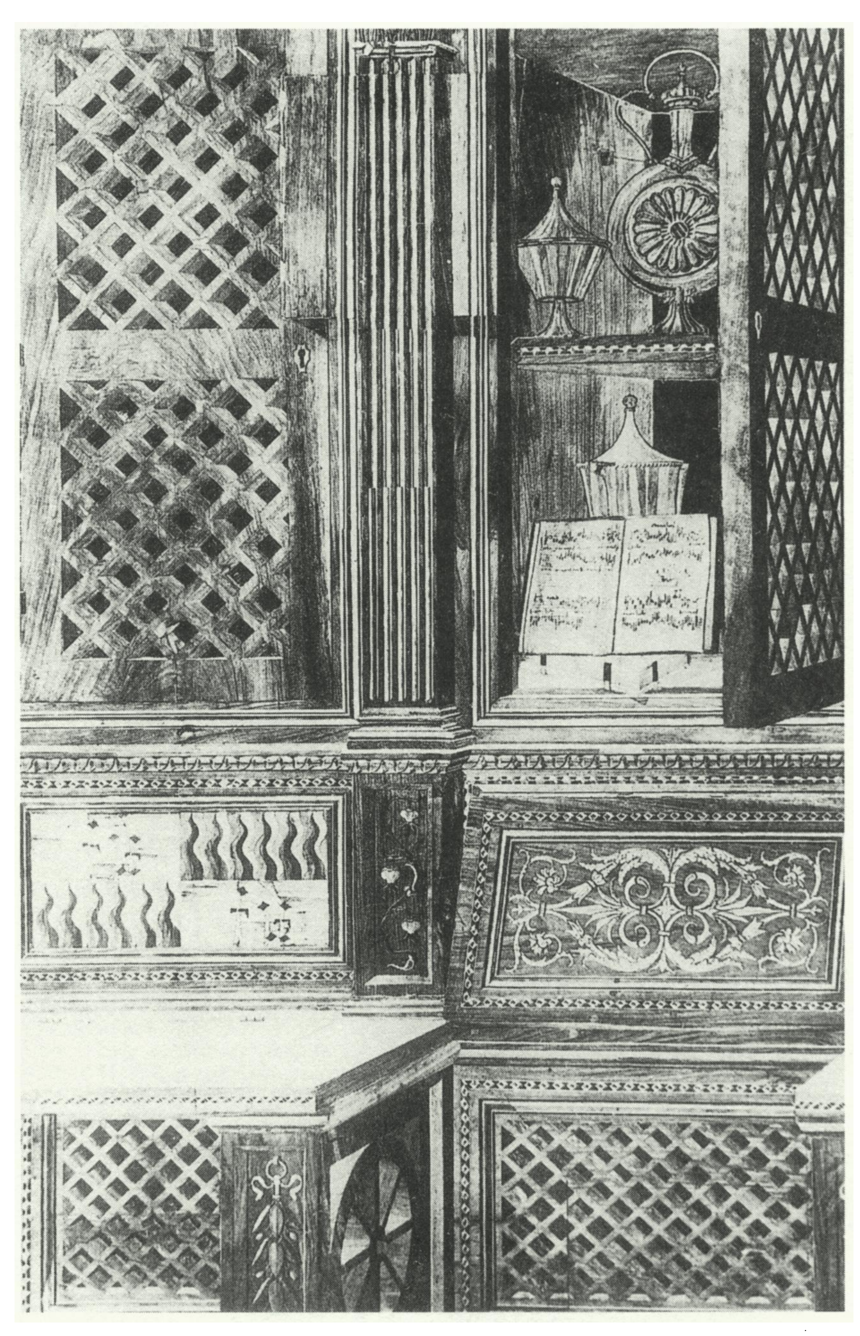
respectivement vol. I, p. 58-60 et vol. II, p. 120-122 ; vol. I, p. 56-58 et vol. II, p. 115-119. Sur cette version de *J'ay pris amours*, cf. G. Reese, « Musical Compositions in Renaissance Intarsia », dans *Medieval and Renaissance Studies*, éd. J. Lievsay, Durham, 1968, p. 74-97 : 76-80 ; W. Osthoff, *Theatergesang und Darstellende Musik in der italienischen Renaissance*, Tutzing, 1969, 2 vol., I, p. 33-38 ; II, p. 34-37. Cf. aussi J. Haar, « Music as a Visual Language », *Meaning in the Visual Arts : Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, éd. I. Lavin, Princeton, 1995, p. 265-284 : 272-277. Sur les liens de ces musiques avec l'exaltation de Federico da Montefeltro, cf. N. Guidobaldi, *La musica di Federico, op. cit.*, chap. 3.

21. Cf. Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, éd B. Maier, Turin, 1964 (Classici Italiani), p. 82.

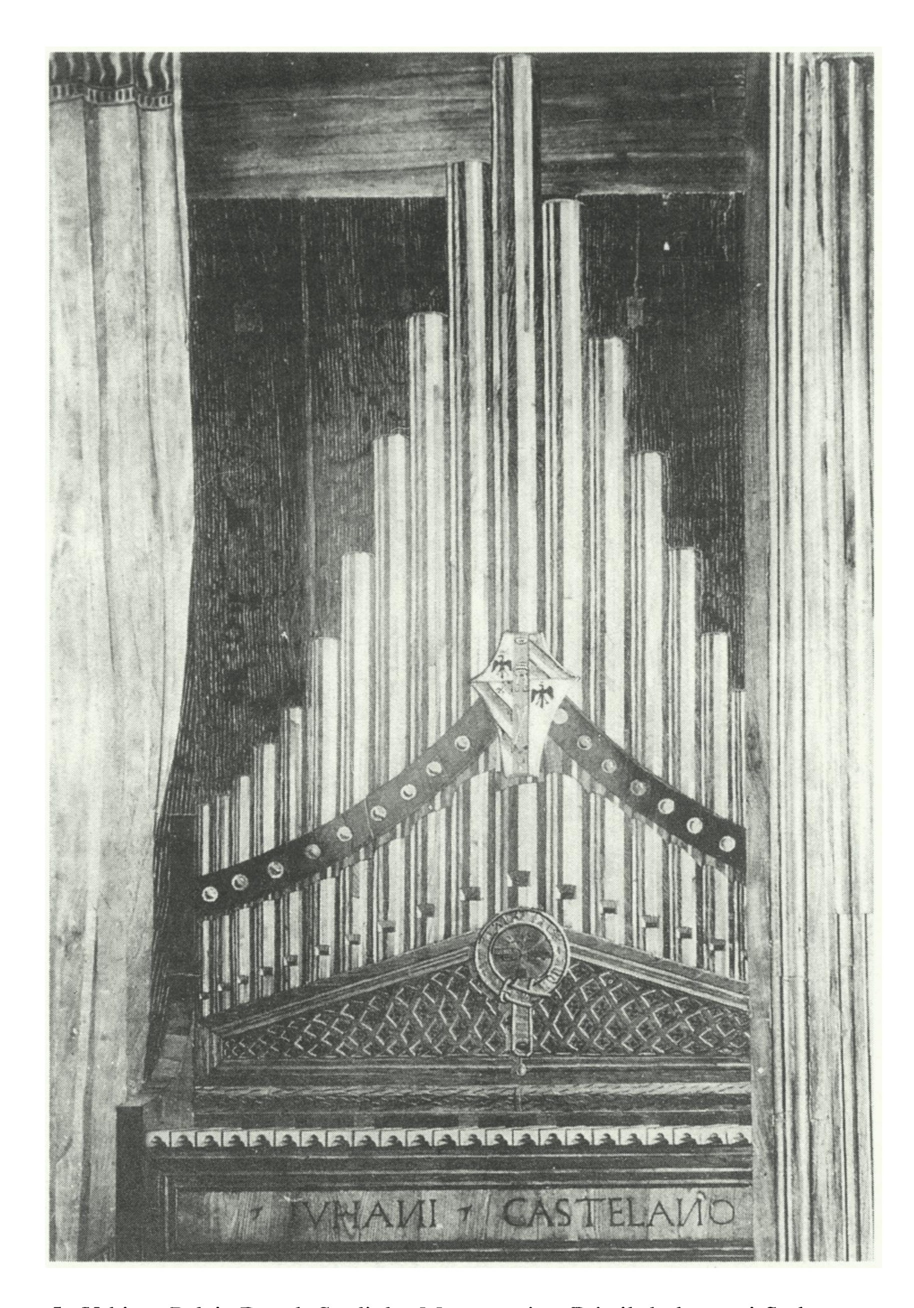
22. Pour une comparaison entre la « lira da braccio » d'Urbino, témoignant d'une première étape de l'évolution de cet instrument, et d'autres exemplaires représentés dans des peintures italiennes de la fin du XVe siècle, cf. E. Winternitz, « L'importanza delle tarsie quattrocentesche », dans *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo*, Turin, 1983, p. 38 et illustrations, et Id., « Appendice B. La lira da braccio », *ibidem*, p. 263-275.

23. Cf. O. Mischiati, « Le portatif et le positif dans la tradition italienne de la facture d'orgues », *La Brigue, L'orgue Lingiardi 1849*, Nice, 1987 (Cahiers des Alpes Maritimes, 1), p. 31-36 ; W. F. Prizer, « Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, "Master Instrument Maker" », *Early Music History*, 2, 1982, p. 87-127. Cf. aussi R. Silva, « Strumenti musicali "alla greca e all'antica" nel Rinascimento », dans *L'uso dei classici*, éd. S. Settis (*Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I), Turin, 1984, p. 363-372 : 367-368.

24. Cf. Lunelli, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma*, Florence, 1958, p. 7 ; E. Muntz, *Les collections des Médicis au XVe siècle*, Paris-Londres, 1888, p. 58. Pour de plus amples remarques sur Castellano, la marqueterie d'Urbin et la tradition des orgues en carton-pâte, cf. P. Donati, « 1470-1490 : organi di cartone negli studioli dei principi », dans *La musica a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, éd. P. Gargiulo, Florence, 1993, p. 275-280 : 276-278.



4. Urbino. Palais Ducal. Studiolo. Marqueteries. Détail de la paroi Ouest.




5. Urbino. Palais Ducal. Studiolo. Marqueteries. Détail de la paroi Sud.

même, le clavicorde représenté sur la paroi principale du « studiolo » avec ses proportions considérables et ses quarante-sept touches, atteste l'existence, dans le palais d'Urbino, d'un instrument beaucoup plus élaboré et imposant que le plus ancien représentant connu, datable de 1537[25].

Cette prédominance des figures musicales se retrouve aussi dans la décoration de l'autre « studiolo » de Federico, à Gubbio[26], où les instruments représentés sont encore plus nombreux (Fig. 6)[27]. De manière aussi précise qu'inattendue, ces images nous confirment le célèbre passage du biographe Vespasiano da Bisticci, à propos des prédilections du duc :

> Della musica s'era dilettato assai, e intendeva benissimo del canto e del suono, e aveva una degna cappella di musica, dove erano musici intendentissimi, e aveva parecchi giovani che facevano canto e tenore. Non era instrumento che la sua Signoria non avesse in casa, e dilettavasi assai del suono, e aveva in casa suonatori perfettissimi di più istrumenti ; dilettavasi più d'istrumenti sottili che grossi ; trombe e istrumenti grossi non se ne dilettava molto, ma organi e istrumenti sottili gli piacevano assai.[28]

La décoration du « studiolo » d'Urbino, comme on l'a dit, fut considérée comme un modèle absolu pour les réalisations suivantes, notamment en ce qui concerne la transposition du thème du « prince musicien » en images et l'utilisation de musiques et d'instruments réels pour définir des parcours célébratifs. Ces éléments sont évidemment présents à Gubbio, achevé quelques années plus tard pour le même Federico, mais aussi à Mantoue dans le « studiolo » d'Isabelle d'Este. L'importance de la musique dans la formation du prince humaniste ne pourrait être plus clairement démontrée que par ce « studiolo », à l'aménagement duquel la marquise consacra presque toute sa vie.

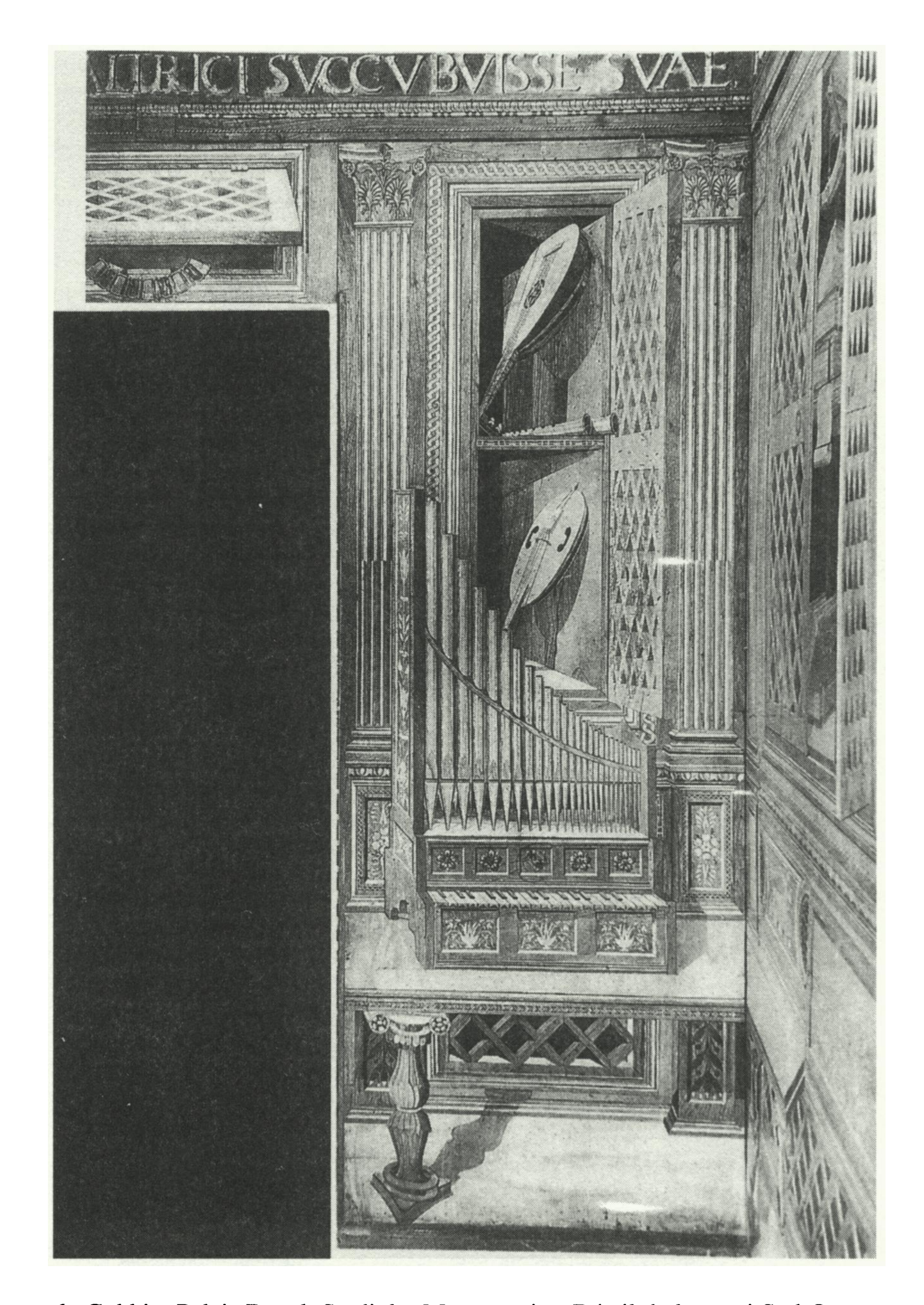
Les activités de la commanditaire raffinée et exigeante qu'était Isabelle d'Este sont bien connues ; à Ferrare, sa cour natale, elle avait

25. E. Winternitz, « L'importanza delle tarsie quattrocentesche », *loc. cit.*, p. 38.

26. Sur le *studiolo* de Gubbio, cf. P. Remington, « The Private Study of Federico da Montefeltro. A Masterpiece of XVth Century trompe-l'œil », *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, XXXVI, 1941, p. 3-13 ; C. Clough, « Federico da Montefeltro's Private Study in his Ducal palace of Gubbio », *Apollo*, LXXVII, 1967, p. 280-87 ; Id., « Lo Studiolo di Gubbio », dans *Federico, op. cit.*, vol. *Le Arti*, p. 287-300 ; L. Cheles, *Lo Studiolo, op. cit.*, p. 27-35, cf. aussi la fiche d'O. Raggio dans *Piero e Urbino, op. cit.*, p. 361-365. Sur le contenu musical du programme iconographique en relation avec celui d'Urbino, cf. N. Guidobaldi, « Un microcosmo musicale nel castello di Gubbio », dans *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*, éd. P. Dalla Vecchia et D. Restani, Rome, 1996, p. 413-427.

27. E. Winternitz, « L'importanza delle tarsie quattrocentesche », *loc. cit.*, p. 36-41 ; Id., « La scienza del Quattrocento nello Studiolo di Gubbio », dans *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo, op. cit.*, p. 42-53.

28. Vespasiano da Bisticci, « Comentario della vita del signore Federico, duca d'Urbino », dans *Le Vite*, éd. A. Greco, Florence, 2 vol., 1970-1976, I, p. 355-416 : 383-384.




6. Gubbio. Palais Ducal. Studiolo. Marqueteries. Détail de la paroi Sud-Ouest.

reçu du chanteur et compositeur Johannes Martini une éducation musicale accomplie : elle jouait de la « lira da braccio » et du luth ainsi que des claviers. Après son mariage avec Gianfrancesco Gonzaga, en 1490, elle s'entoura d'une cour brillante d'hommes de lettres, d'artistes et de musiciens, faisant de Mantoue l'un des centres culturels les plus actifs d'Italie[29]. Sa correspondance révèle ses intérêts musicaux et son activité de mécène musical, puisqu'elle fit venir à Mantoue de nouveaux musiciens tout en encourageant le développement de nouvelles formes musicales[30].

Les intérêts et la compétence musicale d'Isabelle exercèrent une influence considérable sur le programme du « studiolo », sur lequel elle commença à réfléchir aussitôt après son arrivée à Mantoue. Dans sa version finale, après le déménagement en 1519 à la Corte Vecchia, le « studiolo », outre divers objets d'art disposés sur des étagères et dans de petites armoires, comprenait sept tableaux : *Vénus et Mars* et *Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu* de Mantegna (ca. 1497), le *Combat de Volupté et de Chasteté* du Pérugin, *Le Règne de Comus* de Mantegna-Costa, l'*Allégorie de la Cour d'Isabelle* (ca. 1505-6) de Lorenzo Costa, et l'*Allégorie des Vices* et l'*Allégorie des Vertus* de Corrège[31]. Dans ce « studiolo » – qui peut être considéré comme un aboutissement de la tradition humaniste commencée à Ferrare environ soixante ans plus tôt – la musique (visible et invisible) fournit les éléments primordiaux de l'« Inventione » aussi bien que de l'« Istoria » (ces deux termes désignant, à l'époque, le contenu du programme et la forme de la représentation figurée[32]). La musique se révèle en effet être la clé d'une interprétation globale du projet déjà clairement énoncé dès les premières réalisations de Mantegna, et notamment dans son *Vénus et Mars*. Ce tableau, où Mars et Vénus dominent un royaume harmonieux symbolisé par les Muses dansant au son de la lyre d'Apollon,

29. Cf. W. F. Prizer, *Courtly Pastimes : The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, 1980, p.1-33 ; I. Fenlon, *Music and Patronage in Sixteenth-Century Mantua*, Cambridge, 2 vol., 1980-82, vol. I, p. 15-22 ; W. F. Prizer, « Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music : The Frottola at Mantua and Ferrara », *Journal of the American Musicological Society*, XXXVII, 1985, p. 1-33.

30. Cf. C. Brown-A. M. Lorenzoni, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia : Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève, 1982 ; W. F. Prizer, « Isabella d'Este and Lorenzo... », *loc. cit.* ; I. Fenlon, « The Status of Music and Musicians », *loc. cit.*, p. 61-63 ; Id., « Gender and Generation : Patterns of Music Patronage among the Este, 1471-1539 », dans *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, éd. L. W. Petersen et D. Quarta, Copenhagen-Ferrare, 1990, p. 213-232, et les nombreuses références bibliographiques citées.

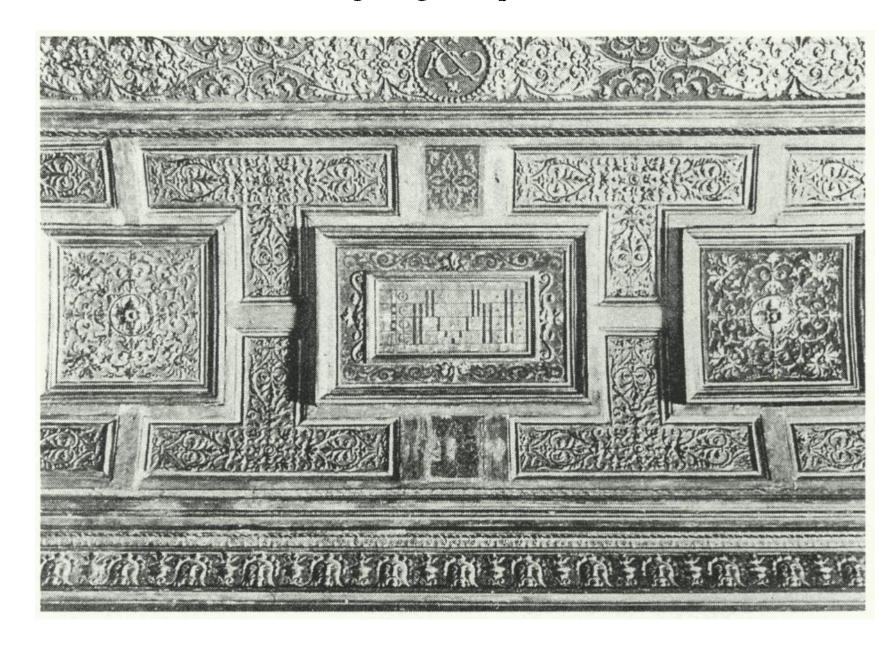
31. Pour le projet iconographique global et pour l'analyse des peintures (aujourd'hui conservées au Louvre), cf. E. Verheyen, *The Paintings in the « Studiolo » of Isabella d'Este at Mantua*, New York, 1971 ; *Le Studiolo d'Isabelle d'Este*, catalogue, sous la direction de Sylvie Béguin, Paris, 1975 (Les Dossiers du département des Peintures, 10).

32. Cf. E. Verheyen, *The Paintings in the « Studiolo »*, *op. cit.*, p. 22-29 ; pour une étude des collections d'Isabelle et de ces peintures en relation avec ses conceptions de la musique, cf. I. Fenlon, « Isabella d'Este e i suoi contemporanei. Musica e mecenatismo presso le corti dell'Italia settentrionale », dans *Bernardo Clesio e il suo tempo*, éd. P. Prodi, 1987, p. 607-36 ; Id., « Gender and Generation », *loc. cit.*, p. 221-225.



7. Lorenzo Costa, *Allégorie de la cour d'Isabelle d'Este* : (détail). Paris, Louvre.

exalte l'harmonie cosmique réalisée à la cour de Mantoue, où les arts et notamment la musique sont florissants, sous la protection d'Isabelle et de Gianfrancesco Gonzaga, dignes représentants mortels des dieux[33].



8. Mantoue. Corte Nuova. *Grotta. Impresa delle Pause.*

On peut déceler dans les peintures du « studiolo » de nombreuses références aux orientations principales des initiatives musicales d'Isabelle : chant accompagné, danse, représentation « à l'antique » nourrissent les principaux détails musicaux dans le *Règne de Comus* et dans l'*Allégorie de la cour d'Isabelle* (Fig. 7)[34]. D'autres références à sa passion pour les instruments musicaux se retrouvent dans deux marqueteries de la « Grotta », représentant respectivement une « vihuela da mano », une « lira da braccio », deux instruments à vent, et un clavicorde, une harpe et un luth. Dans un troisième retable apparaît un extrait musical : le canon d'Ockeghem *Prenez sur moi*, qui dans ce contexte,

33. Sur les signifcations musicales de *Mars et Vénus* (aussi appelé le *Parnasse*), cf. Ph. WILLIAMS LEHMANN-K. LEHMANN, « The Sources and Meaning of Mantegna's Parnassus », dans *Samothracian Reflections. Aspects of the Revival of the Antique*, Princeton, 1973, p. 57-178.

34. En particulier sur l'intérêt des instruments représentés dans l'*Allégorie de la cour d'Isabelle*, cf. E. WINTERNITZ, « La sopravvivenza dell'antica cetra e l'evoluzione della citola », dans *Gli strumenti musicali..., op. cit.*, p. 250-262 : 256 ; ID., « Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa », dans *Les fêtes de la Renaissance*, éd. J. JACQUOT, Paris, 1956, p. 379-395.

en relation avec la représentation idéalisée de Mantoue, revêt une forte valeur emblématique[35].

Mais la synthèse des significations que la musique revêt pour la très musicienne Isabelle se trouve dans la figure, à première vue énigmatique, qui orne le plafond de la « Grotta », la célèbre « Impresa delle Pause » : une clé d'alto, suivie par des signes indiquant les mesures et les silences (Fig. 8)[36]. Cette devise chérie entre toutes – brodée jusque sur ses vêtements d'apparat – éclaire bien la valeur de la musique pour Isabelle, exquise représentante d'un milieu qui reconnaissait dans la musique une clé privilégiée pour l'interprétation du monde.

35. Sur ces marqueteries, si souvent reproduites, cf. I. FENLON, « Gender and Generation », *loc. cit.*, p. 224-225, et les références bibliographiques citées. Sur le canon d'Ockeghem cf. G. REESE, « Musical Compositions », *loc. cit.*, p. 81-85, et J. HAAR, « Music as Visual Language », *loc. cit.*, p. 277-279 et fig. 11-12, qui souligne sa claire relation avec le modèle d'Urbino.

36. Sur cette image, déjà reproduite par G. REESE, « Musical Compositions... », *loc. cit.*, pl. II, cf. I. FENLON, « Gender and Generation »..., *loc. cit.*, p. 224 ; et J. HAAR, « Music as Visual Language », *loc. cit.*, p. 279-280, et fig. 13, qui propose une interprétation de cette devise en relation avec les autres « motti » et emblèmes d'Isabelle.

**Nicoletta Guidobaldi,** Université François-Rabelais, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, BP 1328, 59, rue Néricault-Destouches, F-37013 Tours

## La musique du prince : figures et thèmes musicaux dans l'imaginaire de cour au xv^e siècle

Au xv^e siècle, la représentation de la musique – qui avait toujours joué un rôle considérable dans l'imaginaire courtois – prend une place de plus en plus importante dans la décoration des palais seigneuriaux italiens. L'article propose un *excursus* sur ces décorations, qui réflètent les pratiques musicales ainsi que les changements marquants touchant à la fois l'organisation institutionnelle et les conceptions musicales de l'époque. On passe donc des fresques du début du siècle, où les thèmes musicaux se mêlent aux images de la vie de la cour, aux décorations des palais humanistes, où la musique est présentée comme la marque visible du bon gouvernement du prince. C'est notamment dans le *Studiolo* d'Urbino que le thème du « prince musicien » est transposé en images, dans le cadre d'un complexe programme iconographique ; le modèle d'Urbino reste bien reconnaissable dans les successives interprétations de Gubbio et de Mantoue.

Iconographie musicale – Quattrocento – cours italiennes – mécénat musical – humanisme

## The Music of the Prince : Musical Figures and Themes in the Courtly Imagery of the Fifteenth Century

In the fifteenth century, the representation of music – which had always played an important role in courtly imagery – acquires an increasingly important place in the decoration of Italian princely palaces. This paper proposes an exploration of these decorations, which reflect the musical practices as well as the outstanding changes both in the institutional organization and in the musical conceptions of the times.
Starting with the frescoes of the early fifteenth century, where musical themes mingle with illustrations of the courtly life, we move on to the decorations of the palaces of the humanists, where music is presented as the visible mark of the good government of the prince. It is notably in the *Studiolo* at Urbino that the theme of the « musician prince » is fully depicted, within a framework of a complex iconographic program. The Urbino model is apparent in the subsequent interpretations of Gubbio and Mantua.

Musical iconography – Quattrocento – Italian courts – patrons of music – Humanism

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 77-81

Olivier CULLIN

# ORIENTATION DISCOGRAPHIQUE

## La monodie liturgique

### *Chant grégorien*

Parmi les enregistrements de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes tous disponibles chez Studio Musical (SM), on distinguera *La nuit de Noël*, dir. Dom Jean CLAIRE / SM 12 15 98 et *Noël : la messe de minuit et du jour*, dir. Dom Jean CLAIRE / SM 12 13 30 (enregistrements situant le chant dans le contexte intégral de l'office).

*Veritas mea*, Dominique VELLARD - Emmanuel BONNARDOT / STIL 2106 (chant grégorien avec tropes et proses pour certaines pièces).

*Les tons de la musique*, ENSEMBLE GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / HCD 8827 (très pédagogique puisque cet enregistrement contient deux exemples de pièces de différents genres par modes. Permet donc une approche facile de la modalité).

*L'eau et le baptême*, ENSEMBLE VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / ED 13060 (répertoire du manuscrit d'Arras, polyphonies des XIII[e] et XIV[e] siècles).

### *Chant cistercien*

*Vêpres et complies de saint Bernard*, LES AMBROSINIENS / SM 122176.

*Chant cistercien*, ENSEMBLE ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901392.

*Chant des voûtes cisterciennes*, ENS. VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / ED 13006.

### *Autres répertoires liturgiques latins*

*Messe de saint Marcel*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901382 (chant de l'Église de Rome).

*Chant mozarabe*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901519 (chant de la cathédrale de Tolède, XV[e] siècle).

*Chant de l'Église de Milan*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901295.

*Chant de la Cathédrale de Benevento*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901476.

## Tropes & Séquences

Voir ci-dessus les enregistrements par Dominique VELLARD et ci-dessous les enregistrements par l'ENSEMBLE DISCANTUS.
*A feather on the breath of God*, GOTHIC VOICES / CDA 66039 (séquences et hymnes d'Hildegarde de Bingen).
*Chants de l'extase*, SEQUENTIA / DHM 05472 77555 2 (antiennes, séquences et répons d'Hildegarde de Bingen).
*Voice of the Blood*, SEQUENTIA / DHM 05472 77346 2 (compositions d'Hildegarde de Bingen).
*O nobilissima viriditas*, Catherine SCHROEDER / CSM 0006 (Hildegarde de Bingen).

## Le drame liturgique

*Quem Quaeritis*, ENS. VENANCE FORTUNAT / SM 63 (le premier jeu connu).
*Les miracles de Saint Nicolas*, ENS. VENANCE FORTUNAT / ED 13013 (drames du XIIe s. de Fleury s/ Loire).
*Le jeu des pèlerins*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901347 (XIIe s.).
*Daniel*, ENS. VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / ED 13052 (Jeu de Daniel, début XIIIe s.).
*Le mystère de la Passion*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901323.24 (Drame du manuscrit *Carmina Burana*, XIIIe s.).
*Les trois Marie*, ENS. VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / SM 62 (jeu liturgique franco-latin du manuscrit d'Origny Sainte-Benoite, XIVe s.).

## La polyphonie organale Xe-XIIe siècles

*Les premières polyphonies françaises*, ENS. GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / Virgin Veritas 5 45135 2 (*organa* et tropes du XIe s., École de Chartres).
*Fulbert de Chartres*, ENS. VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / ED 13036 (Polyphonie chartraine du XIe s. et compositions à partir du répons *Stirps Iesse* de Fulbert).
*Polyphonie aquitaine du XIIe siècle*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901134 (École Saint-Martial de Limoges, XIIe s., extrait des matines de Noël).
*Nova cantica*, Dominique VELLARD - Emmanuel BONNARDOT / RD 77196 (compositions latines monodiques et polyphoniques de l'École Saint-Martial et conduits des cathédrales du Nord de la France, XIIe s.).
*Eva mater*, DISCANTUS - Brigitte LESNE / OPS 30-143 (chant grégorien, polyphonies des XIe et XIIe siècles).
*Campus stellae*, DISCANTUS - Brigitte LESNE / OPS 30-102 (Saint-Martial de Limoges / Saint Jacques de Compostelle, XIIe siècle).
*Le grand livre de Saint Jacques de Compostelle*, ENS. VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / ED 13023 (intégrale des polyphonies du Codex Calixtinus, XIIe siècle).
*Donnersöhne (Vox Iberica I)*, SEQUENTIA / RD 77189 (Codex Calixtinus, XIIe siècle).
*Miracles of Santiago*, ANONYMOUS 4 / HMU 907156.

## L'École « Notre-Dame de Paris »

*École Notre-Dame, messe du jour de Noël*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMA 1901148 (Léonin).
*École Notre-Dame, messe de la Nativité de la Vierge*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901538 (*organa* et conduits de Léonin et Pérotin).
*École Notre-Dame de Paris 1163-1245*, ENS. GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / HCD 8611 (monodies et polyphonies, *organa*, conduits, motets de l'École Notre-Dame).
*École de Notre-Dame de Paris, permanence et rayonnement*, ENS. GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / HCD 9349 (monodies et polyphonies de Pérotin, des manuscrits de Las Huelgas, Florence et Montpellier).
*Pérotin*, THE HILLIARD ENSEMBLE / ECM 1385 (intégrale de l'œuvre de Pérotin).
*Philippe le Chancelier*, SEQUENTIA / RD 77035 (conduits, lais, séquences et *rondellus* de l'École de Notre-Dame).
*Las Huelgas*, HUELGAS ENS. - Paul VAN NEVEL / SK 53341.
*Codex Las Huelgas*, SEQUENTIA / DHM 77238 2.

## Le motet au XIIIe siècle

*Love's Illusion*, ANONYMOUS 4 / HMU 907109 (motets du manuscrit de Montpellier).
*Les escholiers de Paris*, ENS. GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / HCD 9245 (motets, chansons et estampies).
*The Marriage of Heaven and Hell*, GOTHIC VOICES / CDA 66423 (motets et monodies de trouvères).

## Troubadours et Trouvères jusqu'au XIIIe siècle

*Le troubadour Guiraud Riquier*, ENS. PERCEVAL - Guy ROBERT / ARN 68315.
*Manuscrit du Roi*, ENS. PERCEVAL - Guy ROBERT / ARN 68225 (troubadours et trouvères, milieu XIIIe siècle).
*Bella Domna*, SINFONYE - Stevie WISHART / CDA 66283 (troubadours).
*Troubadours et trouvères*, Gérard LE VOT / SM 122175.
*The Sweet Look and the Loving Manner*, SYNFONYE - Stevie WISHART / CDA 66625 (troubadours et chansons de femme).
*Ave Eva*, DISCANTUS - Brigitte LESNE / OPS 30134 (chansons de femme, XIIe-XIIIe siècle).
*Trouvères à la cour de Marie de Champagne*, ENS. VENANCE FORTUNAT - Anne-Marie DESCHAMPS / ED 13045.
*Gautier de Coincy : Les miracles de Nostre-Dame*, ALLA FRANCESCA / OPS 30146 (chanson mariale, fin XIIe siècle).
*La chambre des dames*, ENS. DIABOLUS IN MUSICA / DMP 9421C (chansons et polyphonies de trouvères, XIIe-XIIIe siècles).
*Trouvères*, ENS. SEQUENTIA / RD 77155 (chanson courtoise XIIe-XIIIe siècles, contient les rondeaux polyphoniques d'Adam de la Halle).
*Adam de la Halle : le jeu de Robin et Marion*, ENS. PERCEVAL - Guy ROBERT / ARN 68162.

*« La chanson d'ami »*, ENS. PERCEVAL - Guy ROBERT / ARN 68290 (chansons de femme, XIIe et XIIIe siècles).
*Jehan de Lescurel : Fontaine de grace*, ENS. GILLES BINCHOÏS - Dominique VELLARD / Virgin Veritas VC 5 45066 2.

## L'*Ars nova* et le XIVe siècle français

*Le roman de Fauvel*, ENS. CLEMENCIC CONSORT / HMC 190994.

### *Musique sacrée*

*Messe de Tournai*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901353.
*Missa Tournai-Missa Barcelona*, PRO CANTIONE ANTIQUE / DHM GD 77195.
*Barcelona Mass*, OBSIDIENNE - Emmanuel BONNARDOT / OPS 30 130.
*French sacred music of the 14th century*, SCHOLA DISCANTUS - Kevin MOLL / LEMS 8012 (répertoire de la chapelle pontificale d'Avignon).
*Popes and antipopes*, THE ORLANDO CONSORT / MET CD 1008 (Répertoire des cours pontificales d'Avignon et de Rome, 1317-1417).
*The service of Venus and Mars*, GOTHIC VOICES / CDA 66238 (de Philippe de Vitry à Richard de Loqueville).

### *Philippe de Vitry*

*Philippe de Vitry, motets et chansons*, SEQUENTIA / RD 77095.
*Philippe de Vitry and the Ars Nova*, THE ORLANDO CONSORT / Amon-Ra SAR 49.

### *Guillaume de Machaut*

*Messe de Notre-Dame*, ENS. GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / HCD 8931.
*The mirror of Narcissus*, GOTHIC VOICES / CDA 66087 (virelais, ballades, rondeaux et motets).
*Le vray remède d'Amour*, ENS. GILLES BINCHOIS - Dominique VELLARD / HCD 8825 (ballades, rondeaux, virelais et motets).
*Remède de Fortune*, ENS. PROJECT ARS NOVA / NA 068CD (Musique du *Remède de Fortune*).
*Guillaume de Machaut et le codex Faenza*, ENS. TRE FONTANE / MU 244882.
*The Study of Love*, GOTHIC VOICES / CDA 66619 (Machaut et anonymes de l'*ars « subtilior »*).
*The medieval romantics*, GOTHIC VOICES / CDA 66463 (chansons et motets, 1340-1440 : Machaut, Solage, Senlèches, Dufay).
*Lancaster and Valois*, GOTHIC VOICES / CDA 66588 (chansons françaises et anglaises 1350-1420 : Machaut, Sturgeon, Pycard, Solage, Cesaris, Cordier, Fonteyns).

### *Manuscrit de Chantilly*

*Ars Magis Subtiliter*, ENS. PROJECT ARS NOVA / NA 021 CD.
*Codex Chantilly*, ENS. ORGANUM - Marcel PÉRÈS / HMC 901252.

### *Johannes Ciconia*

*Homage to Johannes Ciconia*, ENS. PROJECT ARS NOVA / NA 048CD.
*Johannes Ciconia*, ENS. ALLA FRANCESCA & ALTA / OPS 30 101 (motets, *ballate*, virelais, madrigaux).

### *L'Italie au* XIV[e] *siècle*

*Dante, Lo mio servente core*, ENS. LUCIDARIUM / ED 13051 (musiques au temps de Dante).
*Landini and Italian Ars Nova*, ENS. ALLA FRANCESCA / OPS 60 9206 (Landini, Ghirardello da Firenze, Lorenzo da Firenze).
*A Song for Francesca*, GOTHIC VOICES / CDA 66286 (Landini, Andreas da Florentia, Johannes da Florentia, Dufay, Loqueville).
*O tu chara sciença*, LA REVERDIE / Arcana A 29.
*D'amor cantando*, ENS. MICROLOGUS / OPS 30 141 (madrigaux et *ballate* vénitiens).
*Ars subtilis Ytalica*, ENS. MALA PUNICA / Arcana A 21 (polyphonie de style français en Italie, 1380-1410).
*D'amor ragionando*, ENS. MALA PUNICA / Arcana A 22 (« ballate » italiennes, 1380-1415).
*En attendant*, ENS. MALA PUNICA / Arcana A 23.

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 83-95

Jacques DALARUN

# FRANÇOIS ET CLAIRE. MASCULIN/FÉMININ DANS L'ASSISE DU XIII[e] SIÈCLE

Pour en finir avec l'image doucereuse de François d'Assise que son biographe officiel, le ministre général Bonaventure, avait mise en place dans les années 1260, il fallut, il y a de cela cent ans presque exactement, les audaces salutaires de Paul Sabatier, grand dénicheur de sources et inventeur de la « question franciscaine »[1]. C'est le travail accumulé durant l'année d'un autre centenaire, le huitième de la naissance de Claire d'Assise en 1194[2], qui permet aujourd'hui de rendre plus exactement justice à cette femme qui se disait la « petite plante » de François, mais dont la force d'âme et la singularité n'ont rien à envier à celles de son père spirituel.

On s'est complu à voir en eux un petit couple d'amants mystiques, Roméo et Juliette de la sainteté. On n'a pas hésité à faire d'elle l'écho affaibli de la voix de son maître. C'était d'un côté tomber dans le piège de l'hagiographie franciscaine officielle, conçu précisément pour désamorcer l'originalité dérangeante de deux expériences hors du commun. C'était de l'autre prendre pour argent comptant l'image que Claire fut contrainte de donner d'elle-même pour se ménager l'espace exigu de la fidélité inflexible à ses choix inédits.

Les choses ont changé. Méthodologiquement, les historiens et les historiennes – et je pense en particulier, pour le domaine franciscain, aux travaux de Giovanni Miccoli[3] et de Chiara Frugoni[4] – ont heureusement renoncé à combiner entre elles des sources disparates pour tenter de recréer une vérité factuelle de compromis ; ils ont appris à considérer chaque texte comme fragment de la vérité particulière qu'un homme,

1. J. DALARUN, *La Malavventura di Francesco d'Assisi. Per un uso storico delle leggende francescane*, Milan (Fonti e ricerche, 10), 1996, p. 15-39.
2. Citons pour mémoire les colloques d'Assise, de Fara Sabina, de Montréal, de Paris, de Manduria...
3. G. MICCOLI, *Francesco d'Assisi. Realtà e memoria di un'esperienza cristiana*, Turin, 1991.
4. C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, 1993.

qu'une femme voulurent délivrer d'eux-mêmes, ou comme bribe de la vérité que les témoins, la mémoire d'une institution ou de sa dissidence crurent percevoir dans le destin qu'ils voulaient perpétuer, magnifier, vénérer à leur manière. Les historiens et les historiennes se sont mis aussi à guetter l'écho de la voix des femmes, pour s'être aperçus, tardivement pour d'aucuns, qu'elles font pour moitié l'histoire des sociétés humaines.

Démêlons donc soigneusement ce que François dit de Claire et ce que Claire dit de François, ce qu'ils disent plus largement l'un des femmes et l'autre des hommes, ce qu'ils délivrent ainsi de leur représentation de l'autre sexe, mais ce qui se dévoile aussi en chacun d'eux comme une identité assumée de genre, pour mieux mesurer au total ce qui les lie comme ce qui les distingue.

## François et les femmes

À lire les écrits de François[5], relativement abondants pourtant et où l'on trouve des lettres adressées nominalement à deux de ses frères, Léon et Antoine[6], la première surprise est de taille : Claire n'y est jamais citée. S'arrêter là et ne prêter foi qu'à ce silence serait de mauvaise méthode. Il n'est pas exclu que des billets de François aient été égarés. Mais les sœurs de Claire, les pauvres dames de Saint-Damien, ne sont guère mieux traitées : quelques lignes, prêtées seulement au père spirituel et incluses dans la *Règle* de Claire, les concernent[7] et un poème en ombrien d'une authenticité discutée, l'*Audite poverelle*, leur aurait été adressé[8]. Les légendes les plus anciennes et les plus fiables qui content la vie de François ne sont guère plus prolixes : sur quelque six cents de nos pages imprimées, les récits composés par Thomas de Celano – *Vita prima, Vita secunda, Traité des miracles* –, les souvenirs recueillis par les compagnons – *Anonyme de Pérouse, Légende des trois compagnons* et *Légende de Pérouse* – n'évoquent qu'à trois reprises la vierge d'Assise[9].

Comment interpréter cette étrange retenue ? Par les dates tout d'abord. François naît en 1182, se dépouille de tout et se convertit en 1206, meurt en 1226, est canonisé en 1228. Claire naît en 1194, entre en religion en 1212 pour se trouver très rapidement recluse à Saint-

5. Pour les sources relatives à François, *Saint François d'Assise. Documents, écrits et premières biographies*, éd. T. DESBONNETS et D. VORREUX, Paris, 1981 (désormais abrégé en *Saint François d'Assise*) ; volume indispensable qui renvoie aussi aux meilleures éditions des sources latines. Pour la bibliographie, J. DALARUN, *Francesco, un passaggio. Donna e donne negli scritti e nelle leggende di Francesco d'Assisi*, Rome, 1994 (I libri di Viella, 2) ; trad. fr. *François d'Assise : un passage. Femmes et féminité dans les écrits et les légendes franciscaines*, Arles, 1997.

6. *Saint François d'Assise*, p. 134-136 et 151-153.

7. *Saint François d'Assise*, p. 99-100.

8. *Saint François d'Assise*, p. 171.

9. *Saint François d'Assise*, p. 205-206, 294 et 991-992.

Damien, meurt en 1253 et est canonisée en 1255. Il est déjà remarquable que la *Vita prima*, dès 1228, ait célébré par la plume de Thomas de Celano les vertus d'une jeune femme de trente-quatre ans, parfaitement en vie. Au fond, Claire partage quelques jours la vie de François, reste une quinzaine d'années en relation avec lui vivant, puis se remémore pendant vingt-sept ans les enseignements d'un mort, saint de surcroît. Ou encore, autre point de vue pour aboutir à un même constat : en 1226 et à nous en tenir aux sources conservées, François n'avait écrit un mot ni à Claire, ni de Claire ; elle n'avait alors écrit un mot ni à lui, ni sur lui.

À l'égard des femmes plus généralement, les diverses strates de la culture du Poverello le poussaient sur des voies contradictoires. Il faut s'armer de patience pour tenter de les saisir, d'en démêler l'écheveau et de les ordonner chronologiquement, au travers de ses écrits comme au travers des légendes qui lui furent consacrées, sans prétendre venir à bout de toutes les incohérences qu'un esprit put recéler – les hommes éclatent en contradictions dès qu'il s'agit des femmes –, sans dissimuler que nombre d'entre elles peuvent aussi refléter, plus que la pensée de François, l'entrechoc des multiples facettes que chacun des témoins devenus hagiographes fut tenté de privilégier pour rendre compte sans doute de l'expérience du fondateur, mais pour flatter également sa mémoire dans le sens des inclinations partisanes, voire des intérêts de l'heure.

Les souvenirs de ses rêves chevaleresques – et qui sont aussi ceux d'un snob en quête de promotion sociale – plaçaient au premier rang des solidarités et des affections du fils du marchand d'Assise l'escouade de ses frères ; de cela, l'*Anonyme de Pérouse* et la *Légende des trois compagnons* ont gardé le souvenir le plus vif : une troupe d'hommes, soudés, qui met filles et mères en émoi et en fuite [10].

Les vestiges de la culture courtoise du jongleur de Dieu [11], dont la *Légende de Pérouse* se fait le plus fidèle conservatoire, mais en accord de fond avec les écrits propres et les *Vies* rédigées par Thomas de Celano, l'incitaient à honorer de plus loin la femme, à en faire sa dame pour mieux célébrer, selon les règles du « Modèle courtois » mises en évidence par Georges Duby [12], l'amour de son Seigneur : ainsi la Vierge pauvre est-elle au cœur de sa dévotion, suivie de ses répliques terrestres que sont les pauvres dames de Saint-Damien [13]. Le féminin était encore valorisé par François en des allégories morales, telle dame Pauvreté [14], fervent hommage rendu à la seigneurie de l'extrême dénuement.

Sur le modèle courtois venait en effet s'enter l'Évangile, dont la

10. *Saint François d'Assise*, p. 762 et 832.
11. *Saint François d'Assise*, p. 926.
12. G. DUBY, « Le modèle courtois », dans *Histoire des femmes en Occident*, dir. G. DUBY et M. PERROT, II. *Le Moyen Âge*, dir. C. KLAPISCH-ZUBER, Paris, 1991, p. 261-276.
13. *Saint François d'Assise*, p. 150-151, 158, 100 et 171.
14. *Saint François d'Assise*, p. 148-149.

découverte avait été pour l'Assisiate révélation fulgurante, comme le remémore encore le *Testament* au soir de sa vie[15]. Les grandes figures féminines évangéliques ne sont donc pas négligées : Marie bien sûr ; mais plus encore Madeleine, la pécheresse repentie, tendrement aimée par le Christ[16], et dont François trouve le reflet dans la noble veuve romaine Jacqueline de Settesoli. Ici, la *Légende de Pérouse* et le *Traité des miracles* concordent pour affirmer, en une scène d'une puissante intensité dramatique, le « privilège d'amour » dont la veuve de Rome, bien plus que la vierge d'Assise, bénéficia de la part du Poverello et jusqu'à l'article de la mort[17]. Mais est-ce en raison de sa prédilection qu'il appelle cette femme « frère Jacqueline », comme si, décidément, ses plus fortes affections ne pouvaient aller qu'à un frère, à un homme ? À moins que les compagnons, consignant leurs souvenirs à vingt ans de la mort du Frère, n'aient pu supporter ce lien de prédilection du fondateur avec une femme, au point de devoir dissimuler son sexe, comme celui d'une autre Pélagie, sous la bure du religieux, qui estompe les corps et dissout fictivement les genres ?

Littérature courtoise et enseignement de l'Évangile ouvraient encore au pénitent d'Assise des perspectives plus originales. L'Évangile lui montrait la voie des premiers devenus derniers et des derniers devenus premiers, des riches choisissant la pauvreté pour accéder à des richesses plus enviables, des majeurs faits mineurs pour se grandir de leur abaissement, des chefs acceptant le gouvernement comme l'exercice d'une servitude salutaire. Les écrits regorgent de ce vertige de monde à l'envers[18]. C'était tenter de suivre au plus près les pas du Très-Haut qui se fit *Le Très-Bas*, pour reprendre le titre de l'admirable livre de Christian Bobin[19]. François, qui naît contemporain des romans de Béroul et de Chrétien de Troyes, qui chante en français pour célébrer la louange de Dieu ou simplement donner libre cours à sa joie[20], qui compare ses frères, nous dit encore la *Légende de Pérouse*, aux preux de Charlemagne[21], qui meurt au temps de la rédaction de la *Queste del saint Graal*, François entendit-il par ailleurs conter l'histoire de *Tristan* qui, travesti en lépreux, en mendiant – deux figures ô combien chères au Poverello –, n'hésita pas à se faire chevaucher au Mal Pas par sa dame[22] ? Scandale ! Car derrière le motif littéraire, affleurant à la conscience, il y a là un discours à peine voilé sur les postures érotiques, tel celui que dévoile Paul Veyne pour la Rome antique[23].

15. *Saint François d'Assise*, p. 94.
16. G. DUBY, *Dames du XIIe siècle*, I. *Héloïse, Aliénor, Iseut et quelques autres*, Paris, 1995, p. 39-72.
17. *Saint François d'Assise*, p. 528-530 et 984-986.
18. *Saint François d'Assise*, p. 43, 50, 58...
19. C. BOBIN, *Le Très-Bas*, Paris, 1992.
20. *Saint François d'Assise*, p. 202, 332, 432, 761, 813, 824-825, 831...
21. *Saint François d'Assise*, p. 954.
22. BÉROUL, *Le roman de Tristan*, éd. E. MURET, Paris, 1974, p. 120-121.
23. P. VEYNE, « La famille et l'amour sous le haut-Empire romain », *Annales ESC*, 33, 1978, p. 35-61.

Il y a, dans l'œuvre du « nouveau fou » d'Assise, la nette amorce d'un mouvement de féminisation ; et ce n'est plus la *Légende de Pérouse* qui le dévoile, ce sont l'*Anonyme de Pérouse* et la *Légende des trois compagnons* qui reprennent l'initiative, en fidèles témoins de ce système où les escouades d'hommes, ici religieuses, ailleurs guerrières, mettent les femmes en fuite et ne s'aiment qu'entre mâles. À l'image de l'âme pécheresse – que la Madeleine symbolisait bien souvent dans les écrits des Pères, mais pour parler de la part féminine qui est en tout homme et qui est précisément son âme, pécheresse de surcroît[24] –, François fait la femme pour accéder à la rédemption. Pour imiter aussi, sur un mode mineur évidemment, ce Dieu qui n'avait pas hésité à se faire homme, il se fait femme : *Mulier haec erat Franciscus*, est contraint, bien marri, d'expliciter le pauvre Thomas de Celano dans la *Vita secunda*[25], pour livrer la clef d'une parabole déjà contée dans l'*Anonyme de Pérouse* et la *Légende des trois compagnons* et, en amont, en un *exemplum* d'Eudes de Cheriton[26].

Cette femme est une mère et c'est mère en effet que se fait François : pauvre femme au désert enceinte du roi, ou mère poule assemblant tous ses petits sous ses ailes pour mieux les transmettre à la protection de notre mère l'Église[27]. Car à la différence de la figure paternelle dont Pierre Bernardone avait tout fait, il est vrai, pour favoriser une interprétation à jamais écrasante, c'est le doux gouvernement de la mère – et en son italien maternel, comme l'a remarquablement montré Cristiana Garzena[28], « governare » pour François, c'est aussi servir, pourvoir aux besoins des autres, comme la mère « gouverne » les enfants, comme « sœur notre mère la terre [...] nous soutient et nous gouverne » dans le *Cantique des créatures*[29] –, c'est le gouvernement maternel donc qui lui fournit la réponse à la question qui le tourmente, depuis qu'il a compris qu'il ne pouvait refuser de prendre en charge la communauté que Dieu avait fait croître autour de lui : comment passer *De l'intuition à l'institution*, selon le titre expressif de Théophile Desbonnets[30], comment gouverner sans dominer, comment diriger sans écraser, comment accepter la charge en refusant ce qui est pour lui, rappelle Jacques Le Goff, plus que tout haïssable, le pouvoir[31] ? Aussi, lorsque le Poverello parle du féminin ou écrit à ses frères les plus chers, Léon en l'occur-

24. G. Duby, *Dames, op. cit.*, I, p. 60-72.
25. *Saint François d'Assise*, p. 336.
26. *Saint François d'Assise*, p. 776, 844 et 336, note 2.
27. *Saint François d'Assise*, p. 342 et 854-855.
28. C. Garzena, *« Terra fidelis manet ». « Humilitas » e « servitium » nel « Cantico di frate Sole »*, Florence, 1997.
29. *Saint François d'Assise*, p. 170.
30. T. Desbonnets, *De l'intuition à l'institution. Les franciscains*, Paris, 1983.
31. J. Le Goff, « Le vocabulaire des catégories sociales chez saint François d'Assise et ses biographes du XIIIe siècle », dans *Ordres et classes*, éd. D. Roche et C. E. Labrousse, Paris-La Haye, 1973, p. 93-123.

rence, « comme une mère »[32], est-il loin, très loin de s'adresser aux femmes réelles.

La plus récente strate de sa culture, celle à laquelle il avait dû précisément se frotter pour échafauder le cadre juridique de sa fraternité peu à peu muée en ordre, était la culture monastique traditionnelle, celle de la *Règle* bénédictine, farcie de tous les épisodes que colportaient ces *Vies des Pères du désert* dont l'*Anonyme de Pérouse* et la *Légende des trois compagnons* nous disent incidemment que les frères avaient fait leur lecture et leur sujet de méditation en chapitre[33]. La leçon en était simple et brutale : méfiance des femmes, pour qui veut gouverner une communauté d'hommes. Il faut déployer une patience d'archéologue pour découvrir, sous les versions successives de la *Règle* de François[34], remontant le cours des ans de la *bullata* à la *non bullata*, les vestiges d'un temps béni et refoulé où frères et sœurs mineurs, ceux-là dont parlait Jacques de Vitry en 1216[35], vivaient la même errance, menaient la même quête. Les femmes avaient été bien vite casées, à Saint-Damien ou ailleurs, inoffensives, transformées en dames lointaines, exclues de la fraternité. Lorsque, contre son gré nous dit la *Vita secunda*, François se décide à aller prêcher aux sœurs de Claire qui se languissent de son verbe vivifiant, il entre sans un mot devant leur assemblée, sans un regard non plus, trace un cercle de cendre entre elles et lui, se répand le reste sur la tête, entonne le *Miserere* et sort, les laissant stupéfaites[36].

Passée la mort de François, seuls quelques compagnons des premiers jours – Ange, Léon, Genièvre, Philippe le Long, Élie – gardaient, comme un jardin secret, la nostalgie du temps où frères et sœurs, hommes et femmes, n'étaient qu'un même esprit, battaient d'un même cœur.

## Claire et les hommes

Claire aussi gardait en elle le souvenir de cette aube. Dans ses écrits[37], beaucoup moins abondants pourtant que ceux de François, elle cite de nombreuses fois son père spirituel ; à treize reprises au moins si l'on s'en tient aux œuvres d'attribution certaine, en repoussant ce *Testament* où le nom de François revient à tort et à travers, en un usage quasi jaculatoire[38], mais dont Werner Maleczek vient d'indiquer, défi-

32. *Saint François d'Assise*, p. 135.
33. *Saint François d'Assise*, p. 780 et 850.
34. *Saint François d'Assise*, p. 67-68 et 91-92.
35. *Saint François d'Assise*, p. 1323.
36. *Saint François d'Assise*, p. 497-498.
37. Pour les sources relatives à Claire, *Sainte Claire d'Assise. Documents, biographie, écrits, procès et bulle de canonisation, textes de chroniqueurs, textes législatifs et tables*, éd. D. VORREUX, Paris, 1983 (désormais abrégé *Sainte Claire*). Pour la bibliographie, J. DALARUN, « Chiara e gli uomini », dans *Chiara e la diffusione delle clarisse nel secolo XIII*, Manduria, 1997.
38. *Sainte Claire*, p. 111-117.

nitivement semble-t-il, l'inauthenticité[39]. Il ne faudrait pas pour autant abandonner l'image du couple mystique pour accréditer celle de la vierge délaissée rêvant au bel indifférent. Quand on y regarde bien, Claire utilise le nom de François avec discernement ; mieux, avec habileté.

Dans la troisième des lettres qu'elle adresse vers 1238 à Agnès de Prague, fille du roi de Bohème convertie à la même vie religieuse qui prévalait à Saint-Damien, Claire cite deux fois François, coup sur coup[40]. Elle n'avait eu jusque-là, ni dans cette missive ni dans les deux précédentes, nul besoin d'utiliser l'autorité de l'Assisiate pour guider cette fille de roi dans les progrès de sa vie spirituelle. Elle s'en réfère à lui uniquement pour élucider une question qui touche aux jours de fête dans lesquels il est licite d'adoucir le jeûne sévère que les sœurs s'imposaient, à Assise comme à Prague. Est-ce un hasard si cette épître surgit peu de temps après que Grégoire IX eut voulu appliquer aux monastères de l'ordre de Saint-Damien la norme drastique des jeûnes cisterciens[41] ? Évoquer François, c'est faire contrepoids à l'autorité pontificale, pour mieux affirmer l'originalité de Claire.

Dans sa *Règle*, écrite aux dernières années de sa vie et approuvée *in extremis* par Innocent IV en 1253, la vierge d'Assise invoque massivement son père spirituel, mais en deux seuls endroits précis : dans le premier chapitre, pour lui attribuer modestement cette « forme de vie » qu'elle rédige pourtant bel et bien[42] ; dans le sixième chapitre, pour marteler le choix de pauvreté qui, par rapport à toute autre forme de vie monastique féminine, constituait alors l'originalité absolue du monastère de Saint-Damien, y compris par rapport à l'ordre du même nom[43]. Là encore, l'abbesse n'avait pas éprouvé le besoin de recourir à François pour définir tous les détails de la vie monastique de ses sœurs. Elle l'appelle à la rescousse quand le danger vient de Rome.

La papauté n'avait pas ménagé son soutien à l'expérience de Claire. Elle avait cherché à en étendre le modèle d'abord en Italie centrale, puis au-delà, constituant un « ordre de Saint-Damien » au sein duquel le monastère de Saint-Damien même n'avait de cesse d'affirmer sa différence ; confusion de titres très probablement voulue par le cardinal Hugolin, futur Grégoire IX, mais qui cependant abusa durablement les historiens jusqu'à ce que Maria Pia Alberzoni fasse toute lumière sur la distinction réelle derrière la confusion créée et entretenue[44].

De Grégoire IX à Innocent IV en effet, le souci des pontifes avait été de ramener au plus près de la *Règle* bénédictine traditionnelle ces

39. W. MALECZEK, *Das « Privilegium paupertatis » Innocenz' III. und das Testament der Klara von Assisi. Überlegungen zur Frage ihrer Echtheit*, Rome, 1995.
40. *Sainte Claire*, p. 131.
41. *Santa Chiara d'Assisi. Scritti e documenti*, éd. G. G. ZOPPETTI et M. BARTOLI, Assise-Padoue-Vicence, 1994, p. 407-409 (désormais abrégé *Santa Chiara*).
42. *Sainte Claire*, p. 92-93.
43. *Sainte Claire*, p. 99-100.
44. M. P. ALBERZONI, *Chiara e il papato*, Milan, 1995.

communautés de filles et de femmes, issues en majorité de milieux aristocratiques, et de les couper, tant que faire se pouvait, des frères mineurs, dont certains désiraient à coup sûr la perpétuation de ce doux commerce qui leur rappelait les premiers temps de leur conversion, mais dont d'autres commençaient à sérieusement renâcler contre ce soin et cette sollicitude pour les femmes recluses qui les distrayaient, pensaient-ils, de tâches bien plus méritoires. Lâcher les pauvres dames, le *Testament* du fondateur et la pauvreté absolue, c'est tout un dans la bulle *Quo elongati* que Grégoire IX dut rédiger en 1230 en réponse à la demande d'une fraction de l'ordre masculin[45].

Face à ces efforts de normalisation, pour sauvegarder l'exceptionnalité de Saint-Damien, Claire utilise dans sa *Règle* la mémoire de François, d'un François devenu entre temps saint indiscutable. Cela ne veut pas dire qu'elle déforme son message ; bien au contraire. Mais elle s'abrite derrière les paroles du mort pour mieux défendre ce qu'elle a retenu comme le noyau irréductible de son exemple et qu'elle s'est fait confirmer le 17 septembre 1228 par Grégoire IX dans un texte connu sous le nom de *Privilège de pauvreté* : le dénuement volontaire, la « très haute pauvreté »[46] ; cette forme de pauvreté méritoire et qui est bien un privilège, puisque seuls les riches, hommes ou femmes, peuvent en effet s'y convertir. L'abbesse attribue sa « forme de vie » à François, elle y insère les citations de propos qu'elle prétend que le saint leur écrivit, à elle et à ses sœurs[47], elle est prête à l'ériger en fondateur – ce que la tradition s'empressera de retenir – d'un ordre féminin dont il s'était, à vrai dire, assez peu soucié, pour faire passer ce fait inouï : qu'une femme, pour la première fois, rédige la *Règle* sous laquelle devraient vivre ses sœurs.

Le cardinal Raynald le 16 septembre 1252, puis le pape Innocent IV le 9 août 1253 crurent approuver, ou feignirent d'approuver, la « forme de vie » de François pour les femmes[48]. Ils consacraient en fait l'audace de la « petite plante ». Dix ans plus tard, Urbain IV usait d'un même subterfuge, mais à rebours : donnant à tous les monastères qui s'inspiraient de Saint-Damien le nom d'« ordre de sainte Claire », il en profitait pour réécrire la *Règle* féminine à sa façon[49]. Il faudra en fait attendre notre siècle pour que la majorité des clarisses redécouvrent la *Règle* de cette femme dont elle portaient le nom.

Dans le procès de canonisation de Claire, qui se tint à l'automne 1253 et dont une version italienne du XVe siècle a été par bonheur conservée, la sœur Philippa relate une étrange vision de la candidate aux

45. *Santa Chiara*, p. 401-402.
46. *Sainte Claire*, p. 88-89.
47. *Sainte Claire*, p. 100.
48. *Sainte Claire*, p. 91-92.
49. *Sainte Claire*, p. 300-329.

autels[50], sur laquelle André Vauchez attira justement l'attention[51] avant que Marco Bartoli n'en propose une interprétation détaillée[52]. Claire se voit portant à François une cuvette et une serviette pour se laver et s'essuyer les mains. Elle monte vers lui une très haute échelle, mais sans effort. Elle arrive à hauteur de François, qui sort une mamelle de son sein et lui dit : « Viens, reçois et suce » ; ce qu'elle fait. François l'invite à recommencer et ce qu'elle goûtait ainsi était d'une douceur délectable. Le tétin de François resta alors dans la bouche de Claire et il lui parut d'un or si brillant qu'elle s'y voyait, comme en un miroir. Un tel épisode – que l'auteur de la légende, probablement atterré, se gardera bien de reproduire – se prête à d'inépuisables lectures. Qu'il faille y voir l'expression symbolique de la paternité spirituelle de François, contée sur le mode de la maternité qu'il affectionnait, sans doute. S'appuyant sur une lettre adressée en 1238 à Agnès de Prague par Grégoire IX, Alfonso Marini suggère d'y lire aussi l'opposition entre la nourriture solide que la papauté dispensait aux sœurs dans ses efforts de législation normalisatrice et le doux lait des fluides enseignements originels de François[53].

On a également relevé que la vive rêve d'un mort, qui lui prépare le chemin vers la béatitude de l'Au-delà. Annonçant en 1253 le décès de Claire par une lettre encyclique, les sœurs de Saint-Damien qualifient de « paranymphe » la mort qui permet à l'âme de rejoindre son céleste Époux[54]. « Très fidèle paranymphe » : c'est ainsi que la *Légende de Claire* définit aussi François, qui devait introduire la jeune vierge à son divin Époux[55].

L'âme sœur dont la vierge d'Assise appelle l'union n'est évidemment pas celle de François. Il n'est que le héraut, l'ambassadeur d'un Roi qui est Roi de pauvreté. La rigueur et l'inventivité qui permettent à Claire de tout ramener au Christ, en une prodigieuse *reductio ad unum*, forcent l'admiration. Les témoins du procès – et ce sont en majorité des sœurs, qui vivent pour certaines depuis plus de quarante ans sous son étroite influence – ne disent jamais qu'elle communie : elle communie au corps du Christ[56]. Lorsque, dans la même journée, elle a la joie de recevoir l'eucharistie et d'avoir la visite d'Innocent IV, elle se réjouit d'avoir reçu le Christ et d'avoir vu son vicaire[57]. Elle guérit les malades

50. *Sainte Claire*, p. 179. Le fait, comme beaucoup de ceux cités ci-dessous qui peuvent aussi réapparaître dans la *Légende de Claire*, figure dans plusieurs témoignages. Nous ne citerons en général qu'une des occurrences.

51. A. VAUCHEZ, « Claire d'Assise », dans *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, VI. *Au temps du renouveau évangélique, 1054-1274*, dir. A. VAUCHEZ, Paris, 1986, p. 109.

52. M. BARTOLI, *Chiara d'Assisi*, Rome, 1989, p. 181-198.

53. A. MARINI, « Chiara e Agnese di Boemia », dans *Chiara e la diffusione...*, *op. cit.*

54. *Sainte Claire*, p. 149.

55. *Sainte Claire*, p. 34.

56. *Sainte Claire*, p. 169.

57. *Sainte Claire*, p. 178.

d'un signe de croix, en disant « la prière du Seigneur, c'est-à-dire le *Pater noster* », qui, notons-le, n'est pas pour elle la prière du Père, mais celle du Fils[58]. Fidèle à l'esprit de François, qui enseignait de vivre du travail de ses mains, elle file pour fabriquer non pas des pièces d'étoffe quelconques, mais des corporaux, que viendront donc toucher le corps du Christ[59].

Par rapport aux mystiques qui se multiplieront aux générations suivantes, Claire n'est pas l'amante extasiée du Seigneur, elle est son épouse, royale et quotidienne, l'assistant de la Nativité à la Croix, à cette Passion qu'elle remémore sans cesse[60].

Limiter le discours de Claire sur les hommes à François et au Christ pourrait paraître singulièrement réducteur. Répétons-le : cette réduction, volontaire, est sienne. La *Légende de Claire* ne cache pas cependant que l'abbesse du monastère matériellement infime qu'était Saint-Damien fut en relation avec quatre souverains pontifes : Innocent III, Grégoire IX, Innocent IV et Alexandre IV qui la canonisa[61]. Claire cite une fois frère Élie dans sa correspondance à Agnès de Prague[62]. Elle prend soin, dans sa *Règle*, d'entourer son établissement religieux d'une hiérarchie de frères mineurs : cardinal protecteur, visiteur, chapelain, frères lais[63].

Le procès de canonisation évoque la proximité quotidienne des frères quêteurs qui devaient mendier la nourriture des moniales recluses[64]. Il nous relate aussi ce fait, tristement significatif des pesanteurs et de la répartition de rôles que dictent les images de genre, jusqu'en ce milieu de charité réciproque : Claire, s'apercevant que l'huile manque au monastère, prie un des frères d'aller en quêter. Il répond qu'elle n'a qu'à laver le vase elle-même, ce qu'elle fait bien sûr de ses propres mains[65]. Goujaterie dérisoire, sans doute, mais qui entre en résonance avec ce que l'on devine, dans le procès encore ou dans la *Légende*, des hommes de la famille de Claire, chevaliers dont la colère peut se déchaîner brutalement contre les filles rétives à leur pouvoir absolu[66], en des scènes d'une violence qui rappelle celle de tant de faits contés par Georges Duby pour les deux siècles directement antérieurs[67].

Mais le plus profondément révélateur est ailleurs : dans le fait que Claire pas une fois ne classe ni ne juge ces hommes, même lorsqu'un conflit à elle les oppose, comme on comprend que ce fut le cas à plu-

58. *Sainte Claire*, p. 175.
59. *Sainte Claire*, p. 163.
60. *Sainte Claire*, p. 179.
61. *Sainte Claire*, p. 42, 53, 60-61, 63-64, 67-68, 29-30 et 76-77.
62. *Sainte Claire*, p. 127.
63. *Sainte Claire*, p. 106-107.
64. *Sainte Claire*, p. 175.
65. *Sainte Claire*, p. 164.
66. *Sainte Claire*, p. 223, 36-37 et 51-52.
67. G. DUBY, *Le chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Paris, 1981.

sieurs reprises avec Grégoire IX[68], même lorsqu'ils menacent physiquement le monastère et les sœurs, comme ce fut le cas en 1240 avec les troupes sarrasines de Frédéric II et l'année suivante avec celles de Vital d'Aversa[69] ; qu'elle ne semble avoir au fond aucune conception particulière du masculin, du féminin non plus d'ailleurs, malgré ce pluriel qui, en ses écrits, la soude indissolublement à ses sœurs, quand François ne dédaigne pas pour son compte de laisser libre champ à son *ego* ; qu'elle ne ressente donc ni le besoin ni l'envie de s'appliquer à elle-même, à un premier degré de constatation, ou à un second degré d'élucubrations spirituelles complexes, l'image de son genre, ou celle du genre de l'autre qu'elle ignore ; qu'elle ignore en effet toute catégorie reçue et tout effort de catégorisation, idéologique, sociale, sexuelle.

Rien d'autre que des personnes, référées à une Personne, la seconde, qui toutes peut les inclure. Voici l'essentiel du discours de Claire, très semblable, il est vrai, à celui que cardinaux et papes, en un troublant jeu de miroir, ne cessent de lui adresser, ou de lui réfléchir[70].

## Masculin/Féminin

François d'Assise est certainement l'un des acteurs majeurs des révolutions mentales qui firent notre culture ce qu'elle est. L'audace de celui que la *Légende de Pérouse* appelle « un nouveau fou dans le monde »[71] est extrême et son jeu sur les catégories, des classes comme des sexes, n'est pas la moindre de ses originalités. Comme au temps où il se mettait nu devant l'évêque d'Assise, François attire toujours les regards, occupe la scène tout entière.

Claire, enfermée à dix-huit ans derrière les murs du monastère jouxtant la petite église de Saint-Damien pour n'en jamais ressortir, est infiniment plus discrète et les pesanteurs du temps lui concédaient infiniment moins d'espace pour aller au bout de son propos. Les sources qui conservent sa mémoire laissent en bien des aspects plus profond son mystère. Elles consentent cependant d'en entrevoir assez pour lui reconnaître une singularité moins voyante, mais tout aussi radicale que celle de François. Dans ces manières si diverses de vivre les mêmes exigences, on hésite encore à dire quelle fut la part de chacune de ces personnalités d'exception, quel fut le poids des contraintes spécifiques que ce temps faisait peser sur chaque sexe – en clair, des contraintes démesurées qui pesaient sur les femmes –, quel fut le rôle des identités culturelles féminine et masculine, des images affrontées des genres que ces mêmes contraintes avaient contribuées à forger, à moins que la principale des contraintes n'ait été ces images mêmes.

68. *Sainte Claire*, p. 27 et 60-61.
69. *Sainte Claire*, p. 172 et 177-178.
70. *Sainte Claire*, p. 88-89, 91-92 et 244-250.
71. *Saint François d'Assise*, p. 996.

On a écrit récemment que « Claire et François se réclament l'un l'autre parce que, dans leur échange, Claire est réellement devenue femme "féminine et masculine", tandis que François est réellement devenu homme "masculin et féminin" ». Rien ne me semble sonner plus faux que cette anthropologie « échangiste », qui reste bien masculine quand elle prétend dépasser les catégories sexuelles en les renvoyant ainsi dos à dos. Les travaux de Caroline Walker Bynum ont montré que l'identité culturelle féminine, telle qu'elle s'affirme au Moyen Âge central, n'était ni le symétrique, ni l'inverse de ce que ce même Moyen Âge entendait par masculin[72].

Entre la « masculinité » de François et la « féminité » de Claire, il n'y a non plus, m'a-t-il semblé, nulle symétrie. Lui surmonte les clivages des catégories, sociales, culturelles, sexuelles, en les infléchissant, en les subvertissant, en les mettant sens dessus dessous. Elle les ignore ; non que, fille de chevalier de moyenne noblesse urbaine, en rapport constant avec cardinaux et papes, elle n'en connaisse sans doute les rigidités et les codes. Mais en chaque individu et en son initiateur au premier chef, elle voit immédiatement la transparence du Christ. Ainsi la pauvreté de François et celle de Claire, celle-ci fille de celle-là pourtant historiquement, n'ont-elles pas la même saveur. Pour lui, la pauvreté est un chemin vers Dieu qui passe par l'identification aux statuts des plus misérables des créatures. Pour Claire, son choix de pauvreté est simplement une participation directe à la nature profonde du Christ, qui est la pauvreté. Quand le mari est pauvre, la femme ne possède rien, voilà tout. Et à quoi bon aller se contorsionner dans des inversions métaphoriques des genres, quand on a la double chance d'appartenir de naissance au sexe le plus méprisé, mais qui permet l'union immédiate à l'Époux du *Cantique des cantiques* et au Fils de la Vierge ?

« Dans féminin, y a rien », disait Jean-Pierre Léaud en une célèbre réplique de *Masculin/Féminin* de Jean-Luc Godard. Claire d'Assise semble annoncer l'aphorisme avec plus de sept siècles d'avance. Un rien qui est le contraire du vide. Rien qui encombre, rien qui fasse écran, qui voile l'autre. Le féminin de Claire est un rien qui n'est le contraire de rien. Dédaignant les catégories dans quoi les mâles se complaisent et au mieux se débattent et s'enlisent, il est transparence et immédiateté entre l'individuel et l'universel, entre l'individu et l'univers. Claire, écrit Damien Vorreux, au « cœur désencombré »[73].

72. C. W. BYNUM, *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1987 ; trad. fr. *Jeûnes et festins sacrés*, Paris, 1994.

73. D. VORREUX, « Introduction », dans *Beauté et pauvreté. L'art chez les clarisses de France*, dir. J. CHARLES-GAFFIOT et D. RIGAUX, Paris, 1994, p. 15.

**Jacques DALARUN,** École Française de Rome, Piazza Farnese 67, I-00186 Roma

**François et Claire. Masculin/Féminin dans l'Assise du XIIIe siècle**

François et Claire n'ont nullement constitué un couple symétrique. Le Poverello n'a jamais formulé un projet spécifique pour les moniales de Saint-Damien. En fidélité à l'Évangile, il cherche un projet destiné à l'humanité dans son ensemble. Sa culture courtoise le pousse en revanche à s'adresser à des allégories féminines (Marie, l'Église, la Pauvreté, la Terre) qui résument l'essentiel de ses valeurs de prédilection ; et s'il lui arrive de « faire la femme », c'est pour indiquer quel doit être un gouvernement qui se situe aux antipodes du pouvoir. Claire, de son côté, ne se réfère pas de manière intempestive à François, mais uniquement lorsque l'essence de ses choix religieux est remise en cause par la papauté. Pour le reste, toute relation passe par son rapport au Christ. Pour François, il n'y a que des êtres humains, classés dans des catégories sexuelles, sociales, culturelles qu'il s'agit de subvertir. Pour Claire, il n'y a que des Christs, tous uns et tous uniques.

François d'Assise – Claire d'Assise – Franciscains – hagiographie – masculin-féminin

**Francis and Clare. Masculine/Feminine in Thirteenth-Century Assisi**

Francis and Clare did not form a symmetrical couple ; the Poverello never formulated a specific project for the nuns of Saint Damien. Faithful to the Gospel, Francis sought a guideline for humanity as a whole. His courtly upbringing prompted him however to invoke feminine allegories (as Mary, the Church, Poverty, the Earth) which represented the values he deemed most important ; and if he happened to « act like a woman », it was to convey the idea of a form of government in direct opposition to one wielding power. Clare, for her part, did not have constant or untimely recourse to Francis, but only when her fundamental religious options were called into question by the papacy. For the rest, she saw all relationship in reference to Christ. For Francis, mankind consisted of human beings classed according to sexual, social and cultural categories in need of redirection. For Clare, mankind consisted of Christs, all one and all unique.

Francis of Assisi – Clare of Assisi – Franciscans – hagiography – gender

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 97-117

Jean-Claude FAUCON

# LA REPRÉSENTATION DE L'ANIMAL PAR MARCO POLO

Dans l'attente de la nouvelle édition des manuscrits français de Marco Polo, édition actuellement en chantier[1], toute étude sur son récit se heurte inévitablement à un obstacle initial d'importance, qui est le choix du texte de référence. La multiplicité des variantes et des versions de cette œuvre, transposée de surcroît en de nombreuses langues, accroît fortement l'habituelle mouvance des textes médiévaux. Sans doute est-ce là une preuve de l'immense succès obtenu dès sa parution par *Le devisement du monde*[2], appelé parfois le *Livre des Merveilles*[3] et en italien *Il Milione*[4].

Le doute est régulièrement entretenu sur l'authenticité du récit de Marco Polo, et le récent livre d'une historienne anglaise est venu le rappeler[5]. Toutefois, les critiques ne portant, en dehors de probables exagérations, que sur des « omissions » et non sur des mensonges, il n'y a toujours pas lieu de voir dans le livre de Marco Polo autre chose que des témoignages.

Le manuscrit Paris, BnF, fr. 1116 est jugé comme le plus ancien, et c'est a priori sur lui que devrait s'appuyer toute étude. Mais tout laissant supposer que d'autres versions plus tardives proviennent également des Polo, et l'édition de ce manuscrit étant au demeurant quasiment introuvable[6], c'est le texte de la version française dite de Thi-

1. Édition préparée par l'URA 1153, sous la direction de Philippe Ménard.
2. Ms. Paris, BnF, fr. 1116, rédigé en « franco-italien » : *Ci comant la lolrique de cest livre qui est appellé le devisement dou monde.*
3. Titre du manuscrit BnF, fr. 2810, qui contient également les textes de Mandeville, de John Hayton et de Riccoldo da Monte di Croce, traduit par Jean le Long d'Ypres. Ce nom de « livre des merveilles » peut en fait être attribué à tout récit contenant des *mirabilia* exotiques. Il s'applique ainsi aux *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury.
4. Nom habituellement interprété comme qualifiant ironique d'un récit pratiquant l'exagération ; en fait, il s'agirait plutôt d'un surnom distinctif donné à la famille Polo, encore en vigueur dans la toponymie vénitienne *(Corte dei Milioni)*, soit parce que leur aïeul s'appelait Emilione, soit parce qu'ils avaient acheté la maison des Vilioni. Ces interprétations au demeurant ne nous semblent pas s'exclure, la première pouvant être une déformation plaisante de la seconde sous l'effet de ces extraordinaires anecdotes.
5. Frances WOOD, *Did Marco Polo go to China ?*, Secker & Warburg, 1995.
6. Il s'agit de l'édition établie par Benedetto en 1929 pour l'Institut de Géographie,

bault de Cépoy que nous utiliserons ici. Plus aisément accessible[7], ce texte offre aussi l'avantage d'être issu d'un manuscrit donné à Thibault de Cépoy par Marco Polo lui-même en 1307, et d'avoir été exécuté avec le plus grand soin, puisqu'on le trouve, illustré par 84 miniatures d'une remarquable finesse, dans la bibliothèque du duc Jean de Berry.

Le miniaturiste de ce manuscrit a magnifiquement perçu, tout comme ses contemporains, l'intérêt des récits de Marco Polo, où le merveilleux prend corps d'une façon toute nouvelle. Ces mondes lointains, relégués aux frontières du monstrueux par l'*imago mundi* en vigueur, relevaient en effet d'une géographie traitée comme fabuleuse jusque sur les globes et les mappemondes. *Le devisement du monde* par contre, enracine la merveille, c'est-à-dire tout ce qui étonne et qu'on ne parvient pas à s'expliquer, sur des segments d'itinéraires bien réels, ceux des caravanes et de cette route d'où proviennent la soie et les épices si désirés. S'il excite parfois un imaginaire déjà tout structuré par une vieille fantasmagorie collective, il confère au fabuleux un statut nouveau : celui d'un monde autre, obéissant à des coutumes autres, offrant soudain une altérité au réel familier, non sans recouper parfois de vieilles légendes. L'extraordinaire curiosité de Marco Polo pour les croyances, les cultes, les pratiques et les mœurs ne pouvait que faire vibrer un public occidental.

Un aspect particulier nous paraît révélateur de cette nouvelle approche de l'espace oriental, c'est la représentation de l'animal telle que Marco Polo, Vénitien « mongolisé » par 25 années passées dans l'empire du grand Khan, l'a construite pour ses contemporains chrétiens et occidentaux.

## L'animal dans le récit

Toute évocation de ce « monde des limites » ne pouvait en effet éviter l'animal, à la fois source et instrument de réflexion. À la connaissance pratique du monde animal que donne la chasse aux hommes du Moyen Âge, s'ajoutait en effet une dimension symbolique : l'animal appartient profondément à un univers de signes révélant l'homme, depuis ses comportements jusqu'à sa destinée. Le Moyen Âge lui confère volontiers une signification religieuse ou morale, particulièrement développée dans les bestiaires où des animaux mythiques se mêlent aux animaux réels, sans toutefois qu'une distinction puisse être établie entre les deux dès lors que les animaux réels ne font pas partie de l'environnement familier. La licorne ou le griffon ne peuvent guère être mis en doute plus que le lion ou le crocodile, tous englobés sans doute dans une interrogation secrète, induite par les variantes et les

publiée en 600 exemplaires numérotés. Le seul que nous ayons pu lire se trouve au département des cartes de la Bibliothèque nationale de France.

7. Édition M. G. PAUTHIER, Paris, Firmin-Didot, 1865, 2 vol.

contradictions des récits colportés. Il devait donc exister sur ce point une double et sourde attente dans le public des récits de voyages : d'une part, celle d'une information, sans cesse renouvelée et surprenante, sur les mœurs de peuples lointains et mal localisés ; mais d'autre part, en ce qui concerne des animaux à la nature ou aux comportements connus par ouï-dire, l'attente d'une confirmation des quelques données précises, et relativement limitées, admises et transmises depuis bien longtemps par la culture ordinaire.

Si Marco Polo introduit les animaux dans son champ d'observation, il le fait conformément à sa technique narrative et descriptive, fondée principalement sur la digression et l'amplification au sein de notices d'informations régionales, en quelque sorte. L'impression générale à la lecture du *Devisement du monde* est plutôt celle d'un discours en liberté, d'une libre conversation, où le détail, l'anecdotique prend régulièrement le pas sur le général ou le compte rendu global. Elle correspond au fond aux conditions de la rédaction de l'œuvre, qui furent celles de prises de notes d'un récit oral. Si l'apport stylistique de Rusticien de Pise, le rédacteur[8], perce dans certains passages, comme les articulations du récit ou les scènes de bataille, on ne saurait la plupart du temps le distinguer véritablement du récit même de Marco Polo.

À vrai dire, la digression est si fréquente que le propos principal se réduit le plus souvent à un cadre topographique, les habituels « et si ont... », « si vous dirai encore... », « et si y a... », suffisant à introduire la plupart des notations, animalières ou autres.

Toutefois, nous remarquerons que l'animal n'est jamais l'objet d'un discours initial. Il n'arrive toujours, malgré un désordre apparent dû aux reprises thématiques fréquentes, qu'après les lieux et les hommes. Le plus souvent c'est par un lien logique qu'il se relie aux propos précédents.

Servant d'illustration, le récit animalier permet de souligner l'abondance des ressources. Ainsi, près du Caramoram, *i.e.* le Fleuve Jaune :

> « Sus ce flun se fait moult de marchandise pour ce que en la contree a gingembre assez, et soie en abondance. Il y a si grant multitude d'oiseaux que c'est merveilles ; l'en y auroit bien trois fesans pour un gros venesien d'argent »[9].

Ainsi le royaume de Maabar :

> « province moult planteureuse de toutes choses de vivres ; et vivent de char, et de ris et de lait et de suceman *(sésame)*. Il ont olifans assez non pas qu'il naissent en leur contree, mais viennent des isles de l'autre Inde. Mais bien ont girofles *(girafes)* assez qui naissent en leur pays. Et

8. Les récentes mises en cause de cette tradition issue du prologue, qui fait de Marco Polo un prisonnier des Génois racontant à Rusticien de Pise (« Rusta Pisan » dans la version de Thibault de Cépoy) ses souvenirs d'Orient, ne nous semblent pas encore, pour intéressantes qu'elles soient, suffisamment probantes pour être retenues.

9. Chap. LXXI.

> si ont ours, lupars et lyons assez, et maint autres bestes moult estranges. Et si ont asnes sauvages assez ; et si ont gelines les plus belles du monde a veoir, et maintes autres manieres d'oiseaux. Et si ont ostruces assez, qui sont un pou mendre d'un asne. Et si ont assez papegaus *(perroquets)* moult beaux, et singes et mennons *(espèce de chat)* moult estranges assez ».

Puis viennent les cités et châteaux. Il est clair que l'énumération, rythmée par un « assez » très récurrent, tout en s'inscrivant dans l'ailleurs de l'imaginaire occidental, soutient principalement une approche économique, celle d'un illustre marchand de Venise :

> « Et si y a moult de marchans, poursuit-il ; car il s'y fait moult grant marchandise. Et si y fait on moult beaux bouguerans et autres draps de coton ».

Dans une perspective de causalité, un récit analogue dégagera les liens entre animal et activités artisanales ou marchandes :

– influence bénéfique dans le domaine de la parfumerie, par exemple :

> « En ceste contree, treuve l'en le meilleur muglias du monde ; et vous dirai comment il naist. Il ont en ceste contree une maniere de beste sauvage qui est comme une gasele, et a le poil de cerf moult gros et les piez comme gasele, et la queue, mais elle n'a nulles elles. Mais elle a quatre dens, deux dessoubs et deux dessus, qui sont longues bien trois dois, et sont soutilles, et vont deux en sus et deux en jus. Et est moult belle beste. Et se treuve le muglias en ceste maniere, car quant il l'ont prise, si li treuvent au nombril, entre le cuir et la char, une empostume de sanc que il taillent avec tout le cuir et l'en traient fors. Et celui sanc qui est dedens cele empostume, si est le mugliat de quoy vient si grant oudeur. Et en a en ceste contree moult grant quantité de ces bestes ».

– influence néfaste lorsque l'animal entrave la libre circulation des hommes et des marchandises :

> « il y a tant de lyons que nul homs ne puet dormir de nuit hors de sa maison. Et encore quant l'en vait par nuit sus ce flun, se l'en ne s'esloigne bien de la rive, si vont les lyons a vous jusques au vessiau, et menjuent ceus qu'il puent atraper. Et se ne fust une aide que les hommes ont, nus ne porroit cheminer par ceste province pour la grant quantité des lyons qu'il y a, qui sont moult grans et moult fiers ».

Ces lions sont d'autant plus un obstacle aux échanges que ce peuple mérite des éloges pour son art de fabriquer des « dras d'ecorce d'arbre moult biaus a vestir l'esté », et utilise pour commercer « la monnoie de chartains » (c'est-à-dire le papier-monnaie), totalement inconnue en Occident.

Autre mode d'introduction de l'animal : pour compléter un tableau,

une description, quand la présence de l'animal ajoute par sa nature ou sa fonction un trait supplémentaire au récit principal.

Ainsi la résidence d'été de Khoubilaï Khan, beau palais de marbre plein de fontaines, a ses chambres « toutes paintes a or dedens, a ymages et a figures de bestes et d'oiseaus, et d'arbres et de fleurs de pluseurs manieres si bien et si sotilment que c'est un delit et une merveille a veoir ». Tout naturellement, le parc alentour est rempli de bêtes sauvages de toutes sortes. L'animal réel confirme par son existence la magnificence annoncée par l'animal figuré. En outre, dans l'univers impérial où religieux et astrologues sont omniprésents, certains animaux participent à la fonction magique du pouvoir. Khoubilaï entretient un haras de 10 000 juments blanches, dont le lait doit être répandu sur le sol le 28 août de chaque année, par « les astrenomiens et les ydolastres..., si que il puissent sauver lui et ses enfans et ses fames et ses biens, et touz ceus de son pais, et bestes et chevaus et blés et toutes autres choses ».

L'addition la plus importante à la description de la cour mongole est évidemment la scène de chasse. De même que la cour est perçue en comparaison implicite avec les cours occidentales, la chasse du grand Khan prend tout son intérêt dans ses écarts avec le premier des divertissements du monde féodal. Dans ce palais sur lequel les enchanteurs empêchent la pluie de tomber durant le séjour du Khan, et où Khoubilaï voit, par leurs enchantements, venir vers lui, flottant dans l'air, des coupes de vin toutes pleines chaque fois qu'il désire boire, on ne s'étonnera pas de voir ce seigneur chasser avec un léopard dressé, assis sur la croupe de son cheval[10].

Le départ pour la chasse du grand Khan est à la mesure du faste du palais et de la vie de cour. Installé dans une « belle chambre de fust » dressée « sus quatre olifans, qui est toute couverte de draps a or batuz, et dehors est couverte de cuir de lyons », Khoubilaï lâche un de ses douze gerfauts chaque fois que ses barons lui crient : « Sire, grues passent ! ». Le soir, il trouve « tendus ses paveillons, et ceux de ses fils, et de ses barons, et de ses amies, et des leur qui bien sont dix mille beaus et riches ». Chacune de ces salles de toile est garnie de peaux de lions, d'hermine ou de zibeline. Leur description ferait pâlir d'envie cet empereur d'Allemagne que Jean Renart, dans son *Roman de la Rose*, met en scène dans une situation analogue[11]. Mais peut-être l'écriture est-elle ici plus redevable à Rusticien de Pise, l'auteur de romans courtois, qu'à Marco Polo. Pourtant le trait que le narrateur met particulièrement en évidence n'a rien de romanesque : c'est la parfaite organisation de la chasse, où chaque oiseau porte à la patte une plaquette au nom de son propriétaire, et où un baron, toujours bien en vue avec son gonfanon, est chargé de collecter tous les objets perdus par des chas-

10. Chap. LXXIV.

11. Cf. JEAN RENART, *Roman de la Rose*, éd. F. LECOY, Paris, Champion, 1979, p. 8, vers 218-241, ou p. 47, vers 1522-1539. Lion et léopard y sont en outre présents par l'image, puisque Conrad porte un écu *au lion rampant contremont d'or et d'azur*, et qu'il est *plus hardiz d'un liepart* (v. 70-72).

seurs et retrouvés par d'autres. « En ceste maniere ne se puet perdre nulle chose qui ne soit trouvee et rendue ». L'implicite nous ferait-il donc admettre que l'art de la fauconnerie se déroulait alors en Europe dans une aimable confusion ? C'est aussi, sans qu'il soit besoin de sanctions, une stricte observance de la règlementation qui interdit de mars à octobre la chasse au lièvre, au cerf, au chevreuil et à la biche sur les terres du grand Khan, et l'interdiction d'oiseler à vingt journées de distance de son domaine de chasse.

L'introduction de l'animal dans le récit participe donc pleinement au procédé de composition dominant dans l'œuvre, c'est-à-dire une liberté de parole revendiquée qui laisse les souvenirs s'organiser dans un cadre géographique fragmentaire, selon un schéma narratif très simple (lieux, hommes, mœurs, religion, animaux...) et librement suivi. Toutefois, il arrive souvent qu'un détail s'amplifie et accède au statut d'anecdote, de récit court, tout simplement parce que Marco Polo s'est souvenu de ses premiers étonnements d'Occidental chez les Mongols. À la différence de ses prédécesseurs, comme Giovanni di Pian Carpino ou Guillaume de Rubrouck, le jeune Marco n'était pas à son arrivée en Mongolie un dignitaire ecclésiastique chargé d'une mission papale. Si ceux-là relatent les faits et gestes des Mongols, c'est surtout à des fins socio-politiques (peut-on s'entendre avec eux contre les musulmans ?) et religieuses (peut-on les convertir ?). Ils n'accordent pas de place aux animaux. Marco Polo en fait, lui, un élément d'observation et surtout une source de réflexion.

## L'animal « polien » entre le réel et la merveille

La grande originalité de Marco Polo, dans sa perception d'un monde reçu comme fabuleux par la plupart des Européens, est de ne pas chercher à le lire à travers les grilles de l'éthique chrétienne, comme le firent entre autres, Rubrouk ou Pian Carpino. Ce faisant, il amène le lecteur à mettre implicitement en regard deux systèmes et à ouvrir un questionnement à double sens. Rejetant a priori la tradition cléricale, il distingue également en permanence le vu et l'entendu dire, et se méfie constamment des « bourdes et fables ». Malgré tout, ses relations découlent d'un sens aigu de la merveille, comprise comme tout objet d'observation propre à étonner le voyageur par la beauté du spectacle (« merveille a veoir... ») ou par la frayeur de la vision (« si sont hideuses »). Il exclut par contre toute interprétation qui lierait la merveille aux croyances ou aux légendes. À propos des enchanteurs du Tibet, il tient ces étonnants propos :

> « Encore sachiez que il ont les meilleurs enchanteurs et les meilleurs astronomiens qui soient en toutes ces provinces ; car il font les greigneurs enchantemenz et les greigneurs merveilles, tout par art dyabolique, que c'est merveilles a veoir et a oïr. Pour ce ne le vous conterai pas en ce

nostre livre ; car moult s'en merveilleroient la gent, et ne seroit pas bonne honneur ».

Que veut-il exactement dire par « bonne honneur » ? Est-ce l'honnêteté morale ? Ses critères et références n'étant jamais religieux, ce n'est sans doute pas la crainte de faire admirer des suppôts du diable, car il connaît bien les limites et les tours de ces enchanteurs, dont il parle souvent. On sent plutôt une prudence d'auteur : connaissant la valeur de son récit, il ne veut pas le rabaisser par des bourdes, car il ne fait pas confiance au public occidental dont il semble appréhender la crédulité. Nous assistons donc à une double démarche de la part de Marco Polo : d'une part, il revêt des couleurs de la merveille l'animal, sinon familier, du moins réel et bien connu des Européens ; d'autre part, il dépouille de son merveilleux l'animal fabuleux, qu'il s'attache à démythiser.

*Procédés narratifs*

L'animal réel, tout d'abord, c'est bien sûr l'animal domestique, familier aux Européens, mais aussi la bête exotique comme le lion ou l'éléphant, connue depuis longtemps par les nombreux récits des croisés et des pèlerins, ou observée dans les ménageries des princes, comme on en trouvait par exemple à Paris dans le faubourg Saint-Paul (un peu plus tard Charles V fera construire une cage aux lions dans les jardins de l'Hôtel Saint-Paul), ou dans les petites ménageries ambulantes qui accompagnaient les grandes foires. C'est sans doute là que Villard de Honnecourt a observé les lions qu'il dessine, en signalant par deux fois qu'il l'a fait d'après nature : « et saciés bien qu'il fu contrefais al vif »[12]. Cet animal subit chez Marco Polo divers procédés narratifs qui lui font irradier l'étrangeté. Ces procédés sont principalement :

1°. L'hyperbole ; dans la quantité d'abord : « Moult de » est le déterminant le plus fréquent de l'évocation animale : « moult de girofles », « moult d'olifans » (CLXXXVI). Les nombres sont souvent amplifiés : le seigneur aux 10 000 juments élève aussi 200 gerfauts. Quand les Tatars ont tué ou mis en fuite presque tous les éléphants des Birmans, ils en capturent encore plus de 200. À Zanzibar, « Il y naist moult d'olifans et tant que c'est merveille a veoir, tant en y a » (CLXXXVI). Et parfois la quantité n'est plus mesurable, pour la pêche au nord d'Aden par exemple : « (Ils) en prennent tant que c'est mer-

12. *Carnet de Villard de Honnecourt, XIII^e^ siècle*, intr. et comm. A. ERLANDE-BRANDEBOURG, R. PERNOUD, J. GIMPEL, R. BECHMANN, d'après le ms. BnF fr. 19093, Paris, Stock, 1986, pl. 46 et 47. Il décrit d'ailleurs une curieuse scène de dressage à laquelle il a manifestement assisté. Mais tout comme son dessin « al vif » donne au lion un visage bien humain, son témoignage prête au lion un raisonnement bien logique : pour faire obéir le lion, le dompteur bat les chiens, « dont a li lions grant doutance... [et] se refraint son corage... ». Malgré la sûreté de son regard, Villard de Honnecourt introduit donc lui aussi l'anthropomorphisme dans son dessin comme dans ses observations.

veilles. Il ont aussi moult d'autres poissons grans et bons et a grant marchié... ».

Les rapports de grandeur bouleversent parfois nos références du monde animal connu : « Encore ont moutons grans comme asnes » (XXXV). Les Tibétains « ont chiens mastins grans comme asnes » (CXV). Les faucons en Perse « sont si desmesurement volans que nuls oiseaux ne leur puet eschapper » (XX). « Il y a aussi faisans moult grans qui sont bien deux tans plus granz que les nostres et ont la plume longue bien dix paumes. Autres oisiaus y a assez de maintes manieres qui ont moult belles plumes de diverses couleurs ».

Énumération et dénombrement traduisent aussi la variété des espèces et des couleurs :

> « L'en treuve cinq manieres de grues en ces contrees, qui sont de ceste maniere. La premiere maniere est toute noire comme corbel et sont moult grandes ; l'autre maniere est toute blanche, les elles ont moult belles, car sur les elles ont oiselles rons de couleur d'or, et sont greigneurs que nulles des autres manieres assez. La tierce maniere sont des nostres. La quarte maniere sont petites, et ont aus oreilles pennes longues, pendans vermeils et noirs moult beaus. La quinte maniere sont toutes grises et le chief vermeil et noir et bien fait, et sont moult grandes ».

2°. L'anthropomorphisme dans le comportement animal, qui sert d'ordinaire d'instrument à la satire humaine, est ici utilisé comme facteur de merveille. Les éléphants de combat par exemple ont des mœurs bien étranges. Ils ne valent à la charge que sous l'effet de l'alcool :

> « Et quant il veulent mener l'olifant en bataille, si leur donnent de leur vin assez a boire, si que il sont demi yvre. Et ce font il que, quant il a beu, si devient plus fier et plus orgueilleus et en vaut mieux en la bataille ».

En amour, l'éléphant est encore plus étonnant :

> « Une chose vous dirai des olifans. Sachiez quant le masle veult gesir a la femelle, si font une grant fosse en terre ; et se met l'olifante enverse dedens celle fosse, et l'olifant monte dessus, si comme fait l'homme a la femme. Et c'est pour ce qu'elle a nature moult envers le ventre ».

On peut se demander si Marco Polo avait bien observé l'accouplement des éléphants. Toujours est-il que cette représentation des amours éléphantesques avait encore cours en France au XVIIIe siècle. La valeur de ce témoignage n'est pas ici l'important. La merveille s'impose en d'autres termes : s'il est habituellement inquiétant de voir des humains adopter des comportements animaux, l'inverse l'est bien davantage. Les récits de la guerre de Cent Ans nous rapportent régulièrement qu'avant chaque bataille il y a nécessairement une distribution de vin et de

« soupe en vin » aux soudoyers[13]. Les éléphants font donc figure ici d'acteurs du combat, et non de simples montures comme les chevaux. Quant au caractère anthropomorphe de leurs relations sexuelles, il estompe sur un point capital les frontières entre l'animalité et l'humanité de façon bien plus troublante que les amours bestiales de certains humains. Il est clair que la tradition introduite par Marco Polo ne vient pas d'Aristote (« la femelle s'accroupit et écarte les jambes, et le mâle monte sur elle pour la saillir »), encore moins de Pline (livre X) : « l'accouplement se fait croupe à croupe chez les éléphants, les chameaux [etc.], qui ont les parties génitales tournées vers l'arrière » *(quibus aversa genitalia)*. Isidore de Séville ne dit pas autre chose : *aversi cœunt*[14].

Sans avoir la figure de l'homme sauvage et encore moins les supposés rapports avec la femme que la tradition orale accordait aux ours, l'éléphant semble donc de prime abord relever d'une mythologie comparable[15]. Mais tout aussitôt Marco Polo tente de nous rassurer en nous prévenant que « les olifans ont plus grant entendement que nulle beste ». Notre imagination est dès lors arrêtée, l'éléphant ne se fera pas homme. Marco Polo ne lui accorde même pas la pudeur dont la tradition remontait à Pline (VIII, 13) et qui poussait les éléphants à ne s'accoupler que dans le secret, ni la chasteté que l'on retrouvera dans le *Physiologus*, et à sa suite chez Hildegarde de Bingen[16].

3°. Le dérèglement de la nature, soit par le mode d'alimentation : ainsi dans une cité soumise à Aden, le bétail se nourrit-il de poisson ; soit par l'anomalie physique, simple système de description mais qui n'est pas sans évoquer les signes diaboliques bien connus dans le monde rural : « sachiez que touz leur moutons n'ont nulles oreilles »[17]. D'autres moutons, en Perse, « ont la queue si grant et si grosse que poise bien trente livres » (XXXV).

4°. Le topos de la dévoration, créateur certain d'un effet de peur. C'est le procédé utilisé pour décrire, sans toutefois le nommer, le crocodile. Cette non-dénomination est d'ailleurs étonnante. Le nom de « cocatris » ou « cocadrile » (*crocodilus* pour les clercs) était suffisam-

13. Voir par exemple notre édition de *La chanson de du Guesclin*, Toulouse, t. 1, 1991, vers 12418-19 et laisse DCCLXII.

14. *Etymologiae*, livre XII, éd. J. ANDRÉ, Paris, Belles Lettres, 1986, 2, 16.

15. GASTON PHÉBUS même s'y laisse prendre : « Et quant l'ours fet sa besoigne aveques la ourse, ilz font a guise d'omme et de femme, touz estenduz l'un sur l'autre » (*Livre de la chasse*, éd. G. TILANDER, Karlshamn, 1971, p. 85, 8-16). PLINE L'ANCIEN déjà signalait cette particularité : *Ursi..., humanitus strati, irenacei stantes ambo inter se conplexi* (éd. ERNOUT, Paris, Belles Lettres, 1952). *Eorum coitus hiemis initio, nec uulgari quadripedum more, sed ambobus cubantibus conplexisque...* (note, *op. cit.*, VIII, 126).

16. Voir L. MOULINIER, « Une encyclopédiste sans précédent ? Le cas de Hildegarde de Bingen », in *L'enciclopedismo medievale*, éd. M. PICONE, Ravenne, 1994 ; voir aussi S. LEFÈVRE, « Polymorphisme et métamorphose : les mythes de la naissance dans les Bestiaires », dans *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, études rassemblées par L. HARF-LANCNER, Paris, 1985, p. 215-246.

17. Chap. CLXXXIX. Notons que le ms. BnF, fr. 116 en rajoute : « il ont moutonz qe ne ont orilles, nes les pertuis des oreiles ».

ment connu pour que Marco Polo ne cherche pas à le dissimuler sous l'appellation de « couleuvre ». Brunetto Latini l'avait, quelques années plus tôt, assez bien décrit dans son *Livre dou Trésor*. Il était loin d'ailleurs d'être le seul. Pline l'avait fait bien avant lui (VIII, 89) et même Isidore de Séville dresse un portrait assez précis du *corcodrillus* (ou *crocodillus*). La bête était somme toute très familière des livres au XIIIe siècle. Il est vrai que ce nom de « cocatris » pouvait aussi renvoyer à une bête monstrueuse assez peu définie, puisque en anglais « cockatrice » désigne le basilic. Sans doute Marco Polo visait-il un très large public, qu'il jugea bon de troubler par une description inquiétante, certes à la mesure de cet animal :

> « En ceste province naissent et se treuvent les couleuvres et les grans serpens qui sont si desmesurés que cil qui les voit en a grant paour. Et ceus qui m'oent dire s'en devroient merveillier, si sont hideuses. Et vous dirai comment elles sont grans et grosses. Or sachiez certainement que il en y a de telles qui sont longues. X. pas, et telle plus et telle mains. Et sont si bien grosses comme une grosse bote qui vaille le montant de six paumes. Et si ont deux jambes devant, pres de la teste, qu'il n'ont nul pié que un ongle fait comme ongle de faucons ou de lyon. Le chief a moult gros, et les yeux sont plus grant que un grant pain. La bouche a si grant que bien engloutiroit un homme entier. Et sont si hideuses et si laides et si fieres, qu'il n'y a homme ne beste qui ne les doubte et qui ne les crieine ».

La technique descriptive utilisée ici par Marco Polo est la plus habituelle au Moyen Âge, celle qui, segmentant l'animal inconnu en éléments analogiques d'autant d'éléments connus, crée facilement l'impression du monstrueux[18].

5°. La valeur thérapeutique, fondée sur le traditionnel système analogique. De ce crocodile, tué grâce à des fers tranchants dissimulés sur ses lieux de passage, les hommes

> « traient le fiel du ventre et le vendent moult chier. Car sachiez que l'en en fait moult grant medecine. Car si une personne estoit morse d'un chien erragié et l'en lui en donne un pou a boire, tant comme seroit le pois d'un petit denier, il seroit gueriz de maintenant. Et encore quant une dame ne puet enfanter se l'en lui en donne un autre autel poys si enfantera de maintenant. Encore, qui auroit aucune maladie, si comme roigne ou autre pievre chose, et l'en meist un poi sus de cel fiel, il gariroit en brief terme ; si que, pour ce, est il vendu si chier ».

Le pouvoir du fiel de crocodile est à la mesure de l'horreur qu'il inspire. Seule l'incarnation du mal sous la forme d'un horrible serpent à pattes peut venir à bout d'un des plus affreux objets de peur : la rage.

18. Cf. G. LASCAUT, *Les Monstres dans l'art occidental*, Paris, 1973, p. 220 : « Pour décrire un animal inconnu, il faut le démonter pièce à pièce et rapporter chacune d'elles à un être déjà connu ; cette méthode produit nécessairement pour le lecteur un monstre composite ».

Seule la bête capable d'engloutir un homme entier peut permettre l'enfantement refusé par la nature. Enfin, seule la « beste » crainte par tous les êtres vivants peut fournir la fantasmatique panacée. Le mal absolu est vaincu par le monstrueux absolu. Certes Marco Polo fait ici une relation fidèle, conforme à la pensée magique fonctionnant par analogies et correspondances, et si constante au Moyen Âge. Mais l'exemple rapporté est extrême et propre à « émerveiller »[19].

En réalité, cette abondance d'intensifs et de superlatifs traduit surtout une sorte d'excitation de Marco Polo devant de nouvelles réalités et son désir de la faire partager par les Occidentaux. Derrière tous ces traits d'énonciation, on s'aperçoit souvent que ses descriptions sont très précises. Ainsi celle des zébus :

> « (les buefs) sont moult grans et touz blans comme noif. Le pié ont petit et plain... Il ont les cornes courtes et grosses, non aguës. Entre les espaules ont une boce ronde et haute bien deux paumes. Il sont la plus belle chose a veoir du monde. Et quant il les chargent, si se couchent comme le chamel, et puis se lievent avec leur charge qui est moult grant, car il sont moult fort bestes » (XXXV).

L'objet de sa communication est double : dépeindre le plus exactement ce qu'il voit, en usant d'un système analogique accessible, et tout à la fois persuader son public que l'altérité n'est pas toujours à diaboliser : « Il sont la plus belle chose a veoir du monde ».

Si la peinture animale s'attache surtout aux différences, Marco Polo sait aussi, plus rarement, signaler les conformités. Mais après tant de lions noirs (CLXXXVI), de faucons rouges (XXXIV), de grues de toutes les couleurs (LXXIII), de serpents à pattes, de chiens grands comme des ânes, etc., n'est-il pas merveilleux d'apprendre que les perdrix gélinottes sont identiques aux nôtres ? « Et en ce plain a une generation d'oiseaux qui s'appellent francolin, qui sont comperes aux autres francolins du monde, car il sont noir et blanc mellé, et les piez et le bec ont vermeil » (XXXV). À un certain degré d'étrangeté, l'identique est source de merveille. Mais le paradoxe n'est qu'apparent. L'élément de conformité a aussi sa fonction : il sert d'étalon, d'instrument de mesure aux écarts de la nature. Il sert aussi de garant à l'authenticité du récit. Il bloque l'imaginaire au moment où celui-ci tendrait à se libérer.

*Animaux monstrueux*

Mais cet imaginaire médiéval est également peuplé de traditions tératologiques fort anciennes remontant pour la plupart au *Physiolo-*

19. Il en ira différemment au XVIe siècle lorsqu'on tirera du crocodile un médicament pour les yeux : « nommé Crocodilee, contre les suffusions et cataractes des yeux. Il guarist les lentilles, taches et bourgeons qui viennent à la face. Son fiel est bon contre les cataractes, appliqué és yeux ; le sang, appliqué és yeux, clarifie la veüe » (AMBROISE PARÉ, *Des Monstres et Prodiges*, éd. J. CÉARD, Genève, 1971, XXXIIII, 83-87).

*gus*[20], au point qu'il semble impossible de définir la limite entre imaginaire et connaissance autrement qu'en opposant la tradition à l'observation ou, à défaut, au témoignage certain et vérifiable. Or si Marco Polo opère toujours pour son compte cette distinction (cf. le Prologue : « Messires Marc Pol raconte [ces grandismes merveilles] pour ce que il les vit. Mais auques y a de choses que il ne vit pas ; mais il l'entendi d'hommes certains par verité. Et pour ce metrons les choses veues pour veues, et les entendues pour entendues, a ce que nostre livre soit droit et veritables, sanz nulle mensonge »), il maintient toutefois cet effet de surprise qui l'avait conduit à pousser jusqu'à un certain degré de merveille l'animal réel, et par exemple à transformer le crocodile en serpent monstrueux, tout en bloquant le merveilleux par des détails rationnels, des comparaisons concrètes et une technique de chasse appropriée. Mais avec la licorne, la salamandre ou le griffon, Marco Polo inverse le processus. Il les a bien vus, leur existence est confirmée, mais ils ne sont pas du tout ce que l'on croit.

À Sumatra, nous dit-il, les habitants

> « ont oliphans assez et unicornes aussi qui ne sont gaires grandes d'un oliphant ; et ont le poil autel comme bufle et les piés comme oliphant, et ont une corne enmy le front, blanche, moult grosse ; et ne font nul mal de la corne, mais de la langue, car elles ont la langue moult espineuse de grans espines et longues ; et si ont la teste autelle comme de sanglier et portent tousjours la teste enclinee vers terre. Elles demeurent voulentiers entour lacs et plantains. C'est une moult laide beste a veoir, et n'est pas telle comme nous disons de ça qu'elle se prent au giron d'une pucelle vierge. Ains est tout le contraire ».

Dès le début de la description, la rupture est consommée. Les pieds d'éléphant et le poil de buffle préviennent l'effet qu'aurait pu causer la seule évocation de l'unicorne. Marco Polo ne laisse ici aucune place à l'illusion. La langue épineuse, la tête de sanglier, le biotope lacustre et non sylvestre, tout détruit le riche système mythique de la bête « à la corne blanche enmy le front ». *In fine*, il va de soi qu'elle ne se capture pas à l'aide d'une pucelle. « Tout le contraire » renvoie manifestement aux pratiques de chasse les plus violentes. Mais l'unicorne existe bien, Marco Polo l'a vue et observée[21].

La salamandre est introduite avec la même brutalité. Parlant d'exploitations minières, il poursuit en ces termes : « Et sachiez bien qu'en ceste dite montaigne se treuve une vaine de laquelle se fait la salemandre ». Voilà donc le public soudainement détourné de l'extrac-

20. « Le Naturaliste », texte grec composé au IIe ou IIIe siècle à Alexandrie, qui a fait l'objet de plusieurs traductions latines à partir du Ve siècle. Pierre de Beauvais traduira le *Physiologus*, du latin en français, au début du XIIIe siècle.

21. Certes il existe, parallèlement au légendaire habituel de la licorne, une tradition du monocéros monstrueux (cf. par exemple le *Lucidarius*), qui interfère parfois avec la première. Mais il s'agit toujours d'un animal fabuleux, mi-cheval, mi-éléphant. Voir Cl. LECOUTEUX, *Les Monstres dans la pensée médiévale*, Paris, PU Sorbonne, 1993.

tion des matières premières, découvrant en fin de phrase, par inversion calculée du sujet, que le produit minier transformé devenait ce qu'on croyait être un animal. Cette révélation qui oppose le réel au discours habituel, mérite explication :

> « car sachiez de voir que salemandre n'est pas beste, sicomme on dist en no pais, mais est vaine de terre, et orrez comment. Il est voirs que chascun set que, par nature, il n'est nul beste ne nul animal qui peust vivre dedens le feu, pour ce que chascun animal est faiz des quatre elemens ».

On notera déjà que ce préambule va directement à l'encontre des thèses en cours fondées sur l'autorité. Il s'oppose d'un côté à saint Augustin qui utilisait la salamandre comme preuve de la vie possible dans les flammes infernales, et donc de la souffrance corporelle éternelle, comme il se référait au phénix pour faire admettre la vraisemblance de la résurrection des corps ; de l'autre, au principe de la parité des quatre éléments, issu d'Aristote, principe qui admettait la vie animale dans le feu puisqu'elle existe sur terre, dans l'eau et dans l'air. Dans ses étymologies fantaisistes, Isidore affirme qu'elle tient son nom de sa résistance au feu (*Etym.* 4, 36). Vivant dans un élément pur, ce triton s'était chargé d'une symbolique mystique et alchimique.

C'est au contraire au nom de ces quatre éléments et d'un solide réalisme que Marco Polo nie la prétendue vertu de la salamandre. Mais il poursuit :

> « Or avoie je, Je, Marc Pol, un compaignon turc qui avoit a nom Surficar et estoit moult sages. Et conta le dit Turc a Messire Marc Pol[22] comment il avoit demouré en ceste terre trois ans, pour le grant Kaan, pour faire traire de ces salemandres pour le seigneur. Et dist que l'en fait caver en celle montaigne et treuve l'en une vaine. Et se prent cele vaine et s'esmenuise, et treuve l'en dedens comme files de laine, et puis les met on sechier. Et quant elle est seiche, si s'en ist dedens granz mortiers de fer, et puis la font laver et vet toute la terre, et demeure si comme filz qui samblent de laine. Et le fait l'en filer et en fait l'en touailles. Et quant elles sont faites, si ne sont pas bien blanches, mais il les mettent dedens le feu. Et quant elle en est traite, si est blanche comme noif. Et toutefois qu'elle devient orde, si la met l'en devant le feu, si devient blanche. Ainsi est la verité de la salemandre, non autrement. Et ceus meismes de ceste contree le conterent en ceste maniere. Car qui le diroit autrement ce seroit bourde et fable. Et sachiez que a Romme en a une touaille que le grant Kaan envoia a l'Apostoille pour moult beau present, pour mettre le saint suaire de Jhesu Crist dedens ».

Ainsi, nous l'avons compris, ce que nous prenions depuis l'Anti-

22. Ce passage de la première à la troisième personne est un indice de la médiation de Rusticien de Pise, qui insère une transcription directe dans un discours rapporté. Au demeurant, ce trait stylistique se retrouve dans les romans de chevalerie en prose, tels qu'en écrivit Rusticien de Pise.

quité pour un animal capable de vivre dans le feu n'est autre que l'abestos, qu'on appellera au XVIe siècle « amiante » (ce qui signifie d'ailleurs « pur, incorruptible ») et dont on peut tisser les fils. Certes, Marco Polo cite ici le témoignage d'un Turc, il ne l'a pas vu lui-même. Mais ce Turc n'est pas n'importe qui : c'est le directeur des mines de Khoubilaï Khan ! En outre, il a interrogé les gens provenant de ce pays et tous les témoignages concordent. La preuve tangible en est apportée par cette toile ramenée pour le pape, sans doute par son oncle et son père lors de leur premier retour. D'où la vigueur de ses affirmations : il en va donc ainsi, « non autrement... et qui le diroit autrement ce seroit bourde et fable ». Ici encore, Marco Polo ne nie pas l'existence de la salamandre, mais il en change radicalement la nature. Il la fait passer du merveilleux au concret, de l'être fabuleux au produit industriel. Il est vrai que le fil d'amiante pouvait au Moyen Âge porter métonymiquement le nom de « salamandre », car il passait pour provenir des poils de cette bête[23]. Ainsi dans le *Roman d'Alexandre*, on apprend que la tente d'Alexandre en est tout entière tissée :

> « Del poil fu d'une beste qui salemandre ot nom ».

Pline parlait déjà d'un « lin incombustible » (XIX, 19), nommé par les Grecs *asbestinon*, qui resplendit au feu *(splendescit igni)*. Il ne le rattachait à aucune légende, tout en précisant toutefois qu'il vient d'un désert torride et qu'il pousse au milieu d'horribles serpents. La confusion n'est plus très loin. Par son témoignage précis, Marco Polo rétablit donc une vérité que certains importateurs avaient peut-être intérêt à ne pas proclamer.

Le griffon est un animal trop célèbre dans les traditions populaires et littéraires pour ne pas avoir éveillé la curiosité de Marco Polo. Il n'a lui-même rien observé de ressemblant à ce quadrupède hybride, aigle pour la tête, les ailes et les serres, et lion pour le corps. Ces monstres ailés dont parle Hérodote, Pline l'Ancien les tenait pour *fabulosos* (X, 136), mais à la suite d'Isidore de Séville leur existence était bien admise : *omni parte corporis leones sunt ; alis et facie aquilis similes* (XII, 2, 17). La littérature en était le principal vecteur, de la chanson de geste (un griffon dans *Aspremont* enlève le cheval de Richier) au roman : dans *Perlesvaus* (XIIIe s.), Lancelot affronte dans le *Chastel des Gripes* des monstres qui ont « viaires d'omes e bes d'oiseaus e iels d'orlestes et dens de chiens e oreiles d'ane e piez de lion e coe de serpent »[24]. Les récits n'en manquent pas en Orient. Marco Polo se montre ici plein de prudence et se contente de rapporter des témoignages en provenance de Madagascar, introduits par des « il dient » si récur-

23. Selon certaines traditions médiévales, la salamandre mue dans le feu et y confectionne avec ses poils un tissu qu'on trouve ensuite dans les cendres.

24. Voir *Perlesvaus*, éd. W. NITZE et T. A. JENKINS, 2 vol., Chicago, 1932, t. 1 (Texte).

rents que la confiance qu'il leur accorde est manifestement moins grande qu'envers le récit précédent du Turc Surficar.

> « Et si dient que en ces autres isles qui sont a midi, que les nefs n'y peuvent aler pour paour de non pooir retorner pour la courance de la mer, que la treuvent l'en les oiseaux Grif qui y aperent en certaines saisons de l'an. Mais il dient que il ont autre façon que nous ne disons. Et ceus qui ont esté la et les ont veus conterent audit messire Marc Pol que il sont de tel façon comme l'aigle ; mais il sont grant et desmesuré, car il dient que leur esles cuevrent bien. XXX. pas et que leur pennes cueuvrent et sont longues bien. XII. pas. Et est si fort que il prent un olifans a ses piés et le porte moult haut, et puis le laisse cheoir et ainsi le tue, et descent sus lui et en menjue a sa voulenté. Et l'appellent les genz de ces isles "Ruc" et n'a autre nom. Pourquoi je ne say se il ont autres manieres d'oiseaux aussi grans, ou se il sont les oiseaux Grif ».

Marco Polo se garde donc bien d'affirmer que ces oiseaux sont identifiables aux griffons, et il laisse les indications de mesure et de puissance à l'intérieur du discours rapporté. Toutefois une chose lui paraît certaine : le griffon n'est autre chose qu'un oiseau de grande taille :

> « Mais je vous di bien que il n'ont pas la forme faite de demi lyon comme nous disons, et demi oisiau. Mais moult sont de grant façon et ressamblent a aigle tout droit ».

Cet oiseau Roc est d'ailleurs bien connu en Orient des amateurs de contes arabes et surtout des *Mille et une Nuits*, puisque nous en trouvons un récit célèbre dans « le second voyage de Sindbad le Marin »[25] et des évocations dans « l'Histoire du troisième Calender » ainsi que dans « l'Histoire d'Aladdin ». Ibn Battuta lui-même, au XIVe siècle, raconte dans des termes très voisins comment il fut le témoin, dans l'Océan indien, d'une apparition de l'oiseau « Rokkh », que les marins prirent au loin pour une montagne[26]. Son existence réelle a d'ailleurs été souvent discutée depuis la découverte à Madagascar, d'un grand oiseau fossile, proche de l'autruche, baptisé « Aepyornis ». Marco Polo nous paraît donc là encore plus soucieux d'identifier une espèce rare que de propager des récits fabuleux.

Son souci de démystification se manifeste particulièrement à pro-

25. *Les Mille et une Nuits*, trad. Galland, Paris, Garnier, 1960 : « Second Voyage de Sindbad le Marin », t. 1, p. 185-186 ; « Histoire du troisième Calender », t. 1, p. 142 ; « Histoire d'Aladdin », t. 2, p. 349-350. Il a été signalé par GOLENISCHEFF (« Le manuscrit 1115 de l'Ermitage impérial », *Recueil de Travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie*, XXVII, 1905, p. 75) que dans l'écriture hiéroglyphique, c'est un signe représentant un oiseau qui note le son [rh]. Article cité par Cl. F. BRUNON, « Sindbad avant Sindbad », dans *Les Mille et une Nuits, contes sans frontière*, Toulouse, 1994, p. 110. Reste à savoir lequel, du signe ou du mythe, précède l'autre.

26. IBN BATTUTA, *Voyages*, trad. S. Yerasimos, Paris, Maspéro, 1982, t. III, p. 346-347.

pos de ces petits êtres exhibés à Ceylan et présentés comme une espèce extraordinaire d'humains vivant dans une région des Indes.

> « Et si vous di que ceulx qui aportent les petis hommes et dient qu'ilz sont d'Inde, c'est grant mensonge, car ilz ne le sont mie ; ains sont singes petis qui sont en ceste isle, et vous diray comment ilz en œuvrent. Il a en ceste isle une maniere de singes qui sont moult petit et ont le visage autel comme un homme. Si les prennent et les poillent tous, fors qu'il leur laissent du poil a la barbe et au poinil[27]. Puis les laissent sechier et les appareillent de saffren et d'autres choses, si que il samble qu'ilz soient hommes. Et ce n'est une verité, car en toute Ynde, ne en autre pays plus sauvaige, ne furent oncques telz hommes veus ».

Devant cette supercherie de montreur de foire, Marco Polo aurait pu prendre le registre de la satire ou de la moquerie. C'est la dénonciation qui l'emporte (« c'est grant mensonge », « ce n'est une verité », « oncques... veus »).

On notera que Khoubilaï Khan partageait la curiosité de Marco Polo pour les réalités lointaines, et c'est d'ailleurs là, nous le savons, l'origine de la profonde amitié qui lia les deux hommes si longtemps. Ainsi à propos des oiseaux Roc :

> « Le grant Kaan envoya en ces montaignes pour savoir de ces diversités, si que ceus qui y alerent conterent ce. ... (Ilz) conterent au grant Kaan moult d'estranges choses, et de ces oiseaux aussi. Et si li aporterent deux des dens de sengliers, dont chascune estoit si grant qu'elle pesoit plus de. XIIII. livres ; si que le senglier qui avoit eu telz dens avoit esté moult grant et moult desmesuré ; car il distrent qu'il en y avoit de si grans comme uns grant bugle. Il ont aussi girofles assez et asnes sauvages. Et si ont tant de bestes sauvages et si estranges a veoir que c'est merveilles ».

Nous avons là quasiment une mission scientifique, probablement inspirée par Marco Polo[28].

On remarquera que le bestiaire fantastique de Marco Polo n'est finalement constitué que des rapprochements que le hasard de ses observations l'a conduit à opérer avec les fantasmagories occidentales. Il n'évoque même pas le phénix[29] ni le basilic, le dragon, la sirène, etc., si présents dans les traités médiévaux. Il ne prétend donc pas faire œuvre didactique, mais une simple relation de choses vues.

En lieu de négation, Marco Polo pratique donc une subversion de la croyance, qu'il vide de sa substance. Dissociant avec force le récit et l'objet, il transforme l'histoire jusqu'alors reçue pour vraie, c'est-à-dire le mythe, en histoire fausse, c'est-à-dire la fable. Après Marco

27. *poinil, penil* : du lat. pop. **pectiniculum*, « pubis ».
28. Lire le chapitre XVI où le jeune Marco Polo critique les messagers qui ne savent rapporter que l'objet de leur mission.
29. Au XVIIe siècle encore, Étienne Binet, dans son *Essai des Merveilles*, traitera du phénix au même titre que du paon.

Polo, on peut toujours croire à la salamandre et à la licorne, mais comme à des animaux fabuleux sans le moindre ancrage dans le réel. Le mythe est vidé de sa signification. Il en va de ces animaux comme du fameux royaume du Prêtre Jean : oui il a existé, mais le Prêtre Jean était un chef mongol, qui a été tué dans un combat contre Gengis Khan. Ce royaume mythique peut dès lors disparaître avec ses illusions des cartes de la Terre qui le figuraient quelque part en Asie, des Indes à l'Éthiopie. Marco Polo opère la démythisation de l'espace géographique tout autant que de ses images animalières.

## Marco Polo et l'horizon d'attente du public occidental

Dans ces conditions on pourrait penser que le *Devisement du monde* n'a pu que décevoir un public formé à une toute autre approche du monde.

Tout le légendaire animal issu de l'Antiquité se perpétue au Moyen Âge mais n'a aucune prétention aux sciences de la Nature. Il vise seulement à donner un sens religieux et moral à cette Nature. L'animal est perçu avant tout comme « signifiant allégorique d'un sens spirituel ou moral »[30]. Les Bestiaires médiévaux[31] relèvent invariablement d'une lecture du monde empruntée à l'exégèse biblique, et réduisent l'animal à un simple exercice de style[32]. Le symbolisme animal permet de dégager des signes divins. Le griffon, par exemple, par sa double nature terrestre (lion) et céleste (aigle) signifie dans son pôle positif la double nature humaine et divine du Christ, et dans son pôle négatif la cruauté et la perfidie du démon. La licorne, phallus spirituel, devient le Verbe de Dieu s'incarnant dans la Vierge Marie, et grâce à la blancheur de sa robe, et en corrélation avec la tradition courtoise, la pureté en action sur les êtres humains. Si les compilations encyclopédiques[33] moralisent beaucoup moins, elles reproduisent volontiers les mêmes traditions mythiques et fantastiques, qui font partie de l'arsenal didactique médiéval.

Or, loin de décevoir, le livre de Marco Polo connut un extraordi-

30. Cf. l'article de M. ZINK, « Représentations littéraires de l'animal » dans *Le monde animal et ses représentations au Moyen Âge (XIe-XVe siècles)*, Université de Toulouse-le Mirail, 1985.

31. Voir, à la suite du *Physiologus*, ceux de Philippe de Thaon, Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Gervaise, Gervais de Tilbury... ou même le *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival, tous antérieurs à Marco Polo. Cf. extraits traduits et édités par G. BIANCIOTTO, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1992 (rééd.).

32. J. VOISENET, *Bestiaire chrétien*, Toulouse, 1994, p. 128.

33. Notamment celles de Brunetto Latini, Vincent de Beauvais, Barthélémy l'Anglais (et sa traduction par Corbechon), Thomas de Cantimpré... tous antérieurs également à Marco Polo, et suivant une tradition remontant à Isidore de Séville, et au-delà à Aristote. Sur ces œuvres voir F. MC CULLOCH, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1960, et H. R. JAUSS, « Rezeption und Poetisierung des Physiologus », dans *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, VI, Heidelberg, 1968, t. 1, p. 170-181, et t. 2, p. 219-230.

naire succès durant tout le XIVe et le XVe siècle. Il ouvrait en effet, pour la première fois à un très large public, un espace jusqu'alors clos, et qui n'était perçu que de manière légendaire ou allégorique, même si l'observation directe s'ajoutait à l'approche livresque avec Albert le Grand dans son *De animalibus*, ou au siècle précédent avec Hildegarde de Bingen, qui consacrait aux animaux quatre livres de sa *Physica*[34]. Cet espace devient réalité, mais réalité autre, rejoignant parfois le *mundus inversus* quand la gracieuse licorne se révèle être un hybride de buffle et de sanglier. L'attention portée aux animaux, par laquelle Marco Polo révèle d'ailleurs indirectement les questions que se posaient certains de ses contemporains, confirme cette transformation. La merveille n'est pas morte, loin de là, elle est présente à toutes les pages de son livre. Mais elle n'est plus là où on l'attend. L'impact ne pouvait manquer de force, et Marco Polo en a conscience lorsqu'il dénonce « les bourdes et les fables ». Le vrai émerveille, l'affabulation est inutile. D'autres mondes existent d'où le voyageur curieux peut rapporter à ses contemporains le réel de leur imaginaire collectif. Pierre-Yves Badel a bien montré que « ce livre est une réponse aux questions que l'Occidental se pose tant à propos de l'Occident que de l'Orient, et que l'objet [pour nous] est bien de retrouver ces questions »[35]. Une de ces questions nous semble être un sourd désir de clarification dans la brumeuse typologie animale.

Certes le champ de l'expérimentation est loin de s'ouvrir à la réflexion sur la nature. Le tangible se pare encore du fabuleux, simplement parce qu'il appartient encore à ces « novissetés et estranges choses » que le jeune Marco se plaisait à découvrir et à raconter à Khoubilaï Khan. L'animal lointain se situe encore quelque part entre le réel et la merveille, mais il quitte la réalité subjective, au profit d'un système de comparaison, dans lequel l'imagination pourra encore s'exercer. Ainsi dans une île du golfe du Bengale :

> « si vous di que tuit li homme de ceste isle de Angamanain ont chief comme chiens ; et dens, et yeux aussi, car tuit semblent de visaiges chiens mastins grans. Ilz ont espiceries assez, et sont moult cruelz gens, car ilz menguent tous ceulx qu'ils peuent prendre, puis qu'ilz ne sont de leurs gens. Ilz vivent de riz et de char et de lait, et si ont fruit devisés *(différents)* des notres »[36].

Il est à noter qu'un voyageur arabe, Soleyman[37] quatre siècles avant Marco Polo, avait observé que les visages et les yeux des habitants de cette île avaient un aspect effrayant, et que trente ans après Marco Polo,

34. Sur les sources d'Albert le Grand, voir P. AIKEN, « The animal history of Albertus Magnus and Thomas of Cantimpré », *Speculum*, vol. XXII, nr. 2, april 1947, p. 205-225 ; sur celles de Hildegarde de Bingen, voir L. MOULINIER, *loc. cit.*

35. P.-Y. BADEL, « Lire la merveille selon Marco Polo », *Revue des Sciences humaines*, n° 3, 1981, *Moyen Âge flamboyant*, p. 15.

36. Chap. CLXVII.

37. Cité par M. G. PAUTHIER, *op. cit.*, t. 2, p. 580, note.

Oderic de Pordenone y signale des gens à tête de chiens. Ses allusions à des masques de bœuf, et bien plus tard les récits de Cook sur des peuples portant des masques d'animaux, pourraient fournir une autre explication à leur inquiétant profil. Toujours est-il que ces hommes qui « ressemblent » à des chiens deviendront dans une miniature de l'extraordinaire manuscrit fr. 2810 de la Bibliothèque nationale de France (fol. 76) des cynocéphales goûtant des épices ! La métaphore se fait monstre. Un monstre ou un animal mythique ne disparaît pas d'un trait de plume. Deux siècles après Marco Polo, la licorne envahira les tapisseries et les pèlerins frissonneront devant l'énorme ongle de griffon du trésor de Saint-Sernin, ou du pied entier de griffon à la Sainte-Chapelle. Même Ambroise Paré viendra « innocemment recenser des êtres de rêve et, simultanément, poser les bases d'une technique expérimentale »[38].

Avec le récit de Marco Polo, toutefois, l'appréhension du monde a commencé à changer, et le succès de l'œuvre prouve que l'attente des lecteurs a sans doute été surprise, mais n'a pas été déçue. Pour mieux assurer la perception de ce monde autre, notamment sous son aspect animalier, l'imaginaire préconstruit cède du terrain à une représentation constamment sollicitée par une nouvelle rhétorique, celle de la diversité. Un nouveau réel, multiple, étrange (au sens ancien et moderne du terme) s'installe, qui n'est pas sans obéir à une ébauche de la théorie des climats : le bœuf à bosse, par exemple, « a le pié petit et plain, et ce avient pour le lieu qui est chaut »[39]. L'espace réel et l'espace mythique se différencient, la diversité du vivant ébranle, par ses aspects phénoménaux et non plus moraux, l'anthropocentrisme théologique dominant. Comme les observations de Marco Polo, très rarement critiques[40] sur les coutumes les plus inouïes, sont presque toujours dénuées de jugement moral, l'animal va même s'insérer dans une théologie stupéfiante, celle de la réincarnation, dont voici l'origine à Ceylan :

> « et quant le pere vit mort celluy qu'il amoit mieulx que soy meismes, a pou qu'il ne devenoit fol de douleur ; et fist faire a sa semblance un ymage d'or et de pierres precieuses ; et la faisoit aourer par tous ceulx du pays. Et disoient tous qu'il estoit dieux. Et encore le dient ilz. Et dient encore qu'il moru 84 fois. La premiere il morut homme, et puis resuscita ; et puis devint beuf. Et beuf morut et devint cheval. Et ainsi dient qu'il moru 84 fois ; et a chascune d'une maniere de beste. Et a la derreniere fois mourut et devint dieux, selon ce qu'ilz dient. Et le tiennent pour le plus grant dieu que ilz aient. Et si comme ilz dient fu faite pour cestuy la premiere ydole que les ydolastres orent oncques ; si que depuis sont descendues de cestuy toutes les autres ydoles ; et ce fu en l'isle de Seilan en Ynde »[41].

38. AMBROISE PARÉ, *Animaux, monstres et prodiges*, éd. C. GRÉGORY, Paris, Club du livre, 1954, p. XXVI.
39. Chap. XXXV.
40. Seules exceptions : quelques cas de cruauté anthropophagique.
41. Chap. CLXVIII.

Comme on le voit, l'animal est partie intégrante du monde extraordinaire de Marco Polo, au même titre que les hommes, les mœurs, les villes ou les productions. La technique descriptive, le mode d'insertion, l'importance thématique, ne distinguent en rien l'animal des autres domaines abordés. Mais à la différence des nombreux textes médiévaux évoquant les animaux, le *Devisement du monde* n'a jamais la dimension moralisante des Bestiaires, ni l'approche livresque des encyclopédies, ni l'intention didactique des relations de mission.

La merveille chez Marco Polo fonctionne à un tout autre niveau : le plaisir du récit informatif. « Or vous ay conté de ceste generation de gens », dit-il à propos des hommes à têtes canines, « pour ce que bien fait a conter en notre livre » (CLXVII). À la liberté structurelle imposée sans doute par les conditions de la mise en écrit, s'ajoute donc chez lui le goût manifeste de conter, de soumettre le fil du récit au seul sentiment de ce qui lui paraît apte à provoquer et à maintenir l'intérêt de ses contemporains. S'y ajoute également l'art de la surprise par l'inversion du merveilleux. En découvrant la merveille quand il ne l'attend guère, mais en ne la trouvant plus quand il l'attend, le public est pris à contrepied.

Ce faisant, Marco Polo pose implicitement un regard critique sur la société occidentale. Cet Orient fabuleux qui fait rêver ses contemporains est rempli, par ses hommes, ses animaux et ses institutions, d'un autre réel, qui non seulement fonctionne selon une logique propre que Marco Polo respecte en permanence, mais qui leur sert de miroir. La non-critique de la métempsycose, la démythification de vieilles et savantes « bourdes » sur la salamandre ou la licorne, le silence sur les monstres attendus, tout cela contribue à engager la réflexion, non plus des seuls clercs mais d'un immense public, vers une approche relativiste des civilisations.

Sans doute ces *mirabilia* l'emportent-elles encore sur la volonté d'objectivisation de la connaissance. Mais elles ne s'en séparent pas. On pourrait sans doute lier à l'influence de Marco Polo ces cartes géographiques nouvelles qui vont faire figurer des animaux sur la représentation de l'Afrique ou de l'Asie. Il ne s'agit plus des monstres et chimères des enlumineurs de manuscrits. Dans le magnifique *Atlas catalan*[42] composé à Majorque au XIVe siècle et qui intègre pour la première fois la Chine dans le monde connu, l'illustration s'inspire principalement du récit de Marco Polo, et probablement de miniatures de quelques manuscrits, comme le souligne Mireille Pastoureau. On voit des éléphants, des dromadaires montés ou poussés, deux caravanes, des chevaux, des dauphins escortant des pêcheurs de perles, des grues attaquant des hommes, et dans des îles deux grands rapaces, représentant de « molt bons grifalts et falcons ». L'animal s'est plié à la géographie physique et humaine. Ce n'est qu'au-delà de Sumatra, c'est-à-dire des confins du monde visité par Marco Polo, que figure la sirène.

42. Cf. M. PASTOUREAU, *Voies Océanes*, Paris, Hervas, 1990, p. 17-25.

**Jean-Claude FAUCON,** Université de Toulouse II, Département de Littérature, 5, allée Antonio-Machado, F-31058 Toulouse

**La représentation de l'animal par Marco Polo**

Si Marco Polo a omis d'évoquer le thé ou les petits pieds des Chinoises, il ne pouvait éviter de parler à ses contemporains des animaux d'Extrême-Orient. Les Européens, si amateurs de bestiaires, s'attendaient à trouver dans un pareil récit l'animal exotique et merveilleux qu'ils croyaient connaître. Marco Polo en introduit donc un grand nombre, mais prend ses lecteurs à contre-pied. Loin du bestiaire chrétien et de son symbolisme moral, il leur présente des scènes de chasse vécues et démythifie les habituels monstres, tout en parant de merveille des animaux bien connus. L'imaginaire animalier cède du terrain à un réel étrange et multiple.

Animaux – Marco Polo – Extrême-Orient – représentation – imaginaire

**The Representation of the Animal by Marco Polo**

If Marco Polo failed to mention tea or the tiny feet of Chinese women, he could not avoid telling his contemporaries about the animals of the Far East. The Europeans, so fond of bestiaries, expected to find in such a narrative the sort of exotic and marvellous animals they had heard about. Marco Polo mentions many of them, but he also takes his readers by surprise. Far from the image of the Christian bestiary and its moral symbolism, he describes real hunting scenes and shatters the myth of the usual monsters, while at the same time endowing with wonder familiar animals. Thus the imagery of animals gives way to a manifold and strange reality.

Animals – Marco Polo – Far East – representation – imagery

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 119-133

André PEYRONIE

# LE MYTHE DE THÉSÉE PENDANT LE MOYEN ÂGE LATIN (500-1150)

Un certain nombre de travaux se sont intéressés à la survivance de la mythologie gréco-latine au Moyen Âge, mais ce sont des travaux d'ensemble et portant surtout sur les littératures en langue « vulgaire ». Nous voudrions, dans les pages qui suivent, décrire, sur un exemple particulier, comment cette mythologie a été présente dans le Moyen Âge latin. Que devient le mythe de Thésée, pendant la haute époque médiévale, après que l'empire romain s'est effondré, mais quand le latin reste encore la grande langue de l'écriture ? Qu'en est-il d'Ariane, du Minotaure et du labyrinthe avant l'affirmation des littératures nationales ? Nous nous proposons d'examiner successivement ici : les commentaires des œuvres latines classiques qui touchent à ce mythe, les compilations des clercs qui l'évoquent et enfin les illustrations et images qui lui sont liées.

## Commentaires

### *Présence des poètes latins*

Virgile, Ovide et, à un moindre degré, Stace sont les auteurs latins les mieux connus du Moyen Âge. L'on sait, d'après les catalogues des bibliothèques et les contenus des enseignements, qu'ils n'ont cessé d'être recopiés, étudiés, commentés. Bien qu'il s'agisse d'auteurs païens, Virgile d'abord, puis à partir du XIIe siècle Ovide, sont des autorités que l'on cite et qui permettent d'aborder un très grand nombre de sujets : histoire, mythologie, morale. Ils sont, l'un puis l'autre, traités comme des philosophes, considérés comme des sages. C'est la raison d'ailleurs pour laquelle il importera tant, à la fin du Moyen Âge, de mettre leurs œuvres en conformité avec le dogme. Or il se trouve que c'est dans l'œuvre de ces poètes; au chant VI de *l'Énéide*, au livre VIII des *Métamorphoses*, et aussi dans les deux derniers chants de la *Thébaïde*, que l'histoire de Thésée, du Minotaure, d'Ariane, du labyrinthe

et de Dédale, a été à Rome le mieux racontée. Ainsi, la transmission de ces grands textes s'étant faite pratiquement sans rupture de continuité depuis l'Antiquité, l'histoire de Thésée a pu être connue directement des clercs, même dans le haut Moyen Âge. Nous n'insisterons pas ici sur ce phénomène d'ailleurs connu, nous voudrions seulement mettre l'accent sur un point particulier : le rôle très important que jouent dans ce domaine les gloses aux textes antiques.

*Les scolies*

Nous prendrons le seul exemple de Servius. Ses commentaires qui, depuis le quatrième siècle, accompagnent les manuscrits virgiliens touchent des domaines très divers : langue, histoire, herméneutique. Dans le champ mythologique, certaines apportent une information considérable. Servius sait beaucoup de choses et n'hésite pas à les dire. Ainsi, au chant III de l'*Énéide*, prend-il prétexte d'un vers où il est question de « Neptune égéen » pour raconter toute l'histoire d'Égée et de son fils. Il ignore qu'Égée est, selon l'*Odyssée*, la ville merveilleuse où Poséidon a élu domicile et qu'elle n'a aucun rapport avec le roi d'Athènes. Mais, pour être sans objet, sa note n'en est pas moins, en ce qui concerne le roi Égée et son fils Thésée, bien informée. Elle établit la parenté et explique en particulier le détail des voiles noires ou blanches[1]. Plus significativement encore, lorsque, au début du chant VI, il est question de la fuite de Dédale loin de Crète et que toute l'histoire du labyrinthe est évoquée rétrospectivement et assez allusivement, la scolie de Servius au vers 14 se développe sur plus de deux pages. On aimerait les citer intégralement pour donner une idée de l'ampleur et de la précision du récit. L'histoire y est remise dans l'ordre « chronologique » et, suivant en cela une suggestion ancienne, Servius commence par rappeler comment le Soleil avait révélé à Vulcain les amours clandestines de Vénus et de Mars et de quelle façon le dieu forgeron, pour faire voir à tous ces amours adultères, avait emprisonné les amants dans un filet de sa fabrication. C'est ainsi que Vénus, ulcérée, décida de se venger d'Hélios en inspirant à toute sa descendance des amours inavouables, que Pasiphaé brûla d'amour pour le taureau et qu'elle s'unit à lui :

> « et enfermée par l'art de Dédale dans une vache en bois enveloppée de la peau d'une très belle génisse, elle coucha avec le taureau »[2].

Servius évoque ensuite le succès athlétique d'Androgée à Athènes et son assassinat qui entraîna le versement d'un tribut à Minos. Puis il raconte l'histoire de Thésée en Crète :

1. *Énéide*, III, 74. Voir l'édition de Servius par Georg THILO : *Servii grammatici qui feruntur in Vergili carmina commentarii*, Leipzig, B. G. Teubner, en trois tomes (1881, 1884 et 1887), t. 1, p. 74.
2. *Ibid.*, t. 2, p. 6.

> « éminent autant en vertu qu'en beauté, aimé par Ariane la fille du roi. Sur le conseil de Dédale, il dirigea ses pas dans le labyrinthe grâce à un fil et, après avoir tué le Minotaure, avec Ariane qu'il enleva, il s'enfuit en ravisseur »[3].

Il termine par l'envol d'Icare et de Dédale et l'atterrissage de ce dernier en Sardaigne. De temps en temps, il signale une source : « ut dicit Sallustius ». Ailleurs il donne, à la manière de Plutarque, des variantes : « alii dicunt », ou « ut quidam tradunt ». Très souvent, il propose une interprétation complètement réaliste des événements :

> « Taurus que Pasiphaé aima et avec qui elle coucha dans la maison de Dédale fut en effet un secrétaire de Minos et c'est parce qu'elle eut des jumeaux, l'un de Minos, l'autre de Taurus, que l'on dit qu'elle accoucha du Minotaure »[4].

Dans le même esprit, c'est la reine qui permit ensuite à Dédale de s'échapper après avoir corrompu ses gardiens et, quand Virgile parle du rémige de ses ailes, c'est que les voiles sont aux navires ce que les ailes sont aux oiseaux. Ces lectures prolongent la tradition évhémériste et en même temps préparent, par l'arbitraire de leur symbolisme, la voie aux lectures allégoriques et moralisantes du quatorzième siècle. Mais indépendamment de ces réductions réalistes, nous avons ici un des récits les plus complets et les plus systématiques dont le Moyen Âge ait disposé. Plus ou moins recopiées d'un manuscrit à l'autre, ces gloses font l'office d'un moderne dictionnaire de mythologie. Boccace au XIVe siècle citera fréquemment Servius et plus tard encore les frères Estienne, dans leurs divers manuels, le mentionneront couramment. Il est en tout cas indispensable de prendre en compte le considérable complément d'information que ces scolies fournissent si l'on veut évaluer correctement la connaissance que les clercs médiévaux pouvaient avoir du monde antique.

## Compilations

### *Mentions cursives*

Divers auteurs polygraphes jouent un rôle décisif dans la transmission du mythe grec. Ainsi le mythographe Fulgence (que l'on a longtemps confondu avec son homonyme, l'évêque d'Afrique adversaire de l'hérésie arienne), constitue-t-il, vers la fin du Ve siècle, un jalon très important. Mais si, dans ses *Mythologiarum libri tres*, il évoque bien Pasiphaé et Phèdre (dans le chapitre consacré à l'adultère), il ne s'intéresse pas autrement au mythe qui nous occupe[5]. En revanche dans

3. *Ibid.*, t. 2, p. 6.
4. *Ibid.*, t. 2, p. 7.
5. *Mythologiarum libri tres*, Bâle, 1535.

l'opuscule *Super Thebaiden* attribué tour à tour aux deux Fulgence et qui est probablement un apocryphe plus tardif, l'auteur qui s'applique à interpréter allégoriquement la *Thébaïde* de Stace, donne évidemment, à la fin, toute sa place au roi d'Athènes. Il va même, pour confirmer sa vision de l'histoire, jusqu'à proposer une curieuse étymologie, à la fois grecque et latine, du nom de Thésée :

> « par Thésée, c'est-à-dire par un dieu ; *Theseus* étant pour *theossuus* »[6].

Par-delà l'approximation philologique, au moins perçoit-on le prestige du personnage.

Le plus connu de ces compilateurs médiévaux est sans conteste Isidore de Séville qui mourut en 636 et dont l'œuvre érudite exerça une très grande influence sur tout le Moyen Âge. Il ne parle pas de Thésée, mais indirectement, deux ou trois fois dans son grand œuvre, de sa légende. Ainsi, classant les divers types de monstres, il évoque une première fois le Minotaure, au chapitre 3 (« De portentis ») du 11e livre de ses *Étymologies*. Il distingue en effet, entre autres catégories, celle due à un changement partiel de forme :

> « ainsi ceux qui ont un visage de lion ou de chien, ou bien une tête ou un corps de taureau, comme, à ce qu'on rapporte, le Minotaure issu de Pasiphaé et que les Grecs appellent : hétéromorphes »[7].

Puis, dans la deuxième partie de son chapitre, notre encyclopédiste passe à la description de ces monstres :

> « Et aussi le Minotaure, cette bête dont la fable dit qu'elle tenait son nom du taureau et de l'homme et était enfermée dans le labyrinthe. De là ce que dit Ovide : "un homme à moitié taureau et un taureau à moitié homme" »[8].

Cette évocation est curieuse et va avoir de grandes conséquences, nous le verrons, sur les représentations picturales que l'époque se fera du fils de Pasiphaé. Dans notre première citation d'Isidore, la présentation alternative est en effet imprécise : « (...) ou bien une tête ou un corps de taureau ». Cette incertitude prend certainement sa source dans la formule d'Ovide présente dans la seconde citation : « un homme à moitié taureau et un taureau à moitié homme ». Il est probable aussi qu'Isidore connaît l'expression qu'emploie Virgile : « mixtumque genus prolesque biformis » (« progéniture de sang mêlé, fils à double

6. *S. Fulgentii Episcopi super Thebaiden*, éd. RUDOLFUS HELM, Leipzig. B. G. Teubner, 1888, p. 186.

7. *Etymologiarum sive originum libri xx*, livre 11, 3, 8, dans *Patrologiae cursus completus*, J.-P. MIGNE éd., Paris, t. 82, col. 420.

8. *Ibid.*, livre 11, 3, 38.

forme »)[9], mais elle est aussi imprécise. Sa source principale d'information est très certainement constituée par les seuls textes écrits d'Ovide et de Virgile et l'on ne peut absolument pas supposer qu'Isidore ait vu les représentations très archaïques de Minotaure à tête d'homme qu'a connues, semble-t-il, la Grèce du VIIe siècle. L'on pourrait même imaginer qu'il n'a pas vu non plus d'image classique, grecque ou romaine, du monstre de Crète. La formule curieusement alternative d'Isidore s'explique par l'ambiguïté des vers classiques et plus spécialement de celui d'Ovide (que vont reprendre à sa suite glossateurs et compilateurs). Elle laisse en effet complète l'indécision quant à la partie humaine du monstre et à sa partie animale. Tout se passe en tout cas comme si l'érudit sévillan mettait à profit l'ambiguïté d'Ovide pour rester, lui aussi, dans l'ambiguïté. Celle-ci s'accorde probablement à sa volonté de trouver au Minotaure une place dans sa galerie de monstres et répond certainement à son désir de le situer dans la même catégorie que le Centaure. Si l'on ne connaît pas les représentations antiques, les noms mêmes renforcent le sentiment qu'il y a entre eux une analogie. Dans la passion taxinomique qui anime Isidore, le Minotaure sera donc rangé dans la même catégorie que le Centaure et dans les *Étymologies*, ils constitueront le début d'une série de monstres mi-hommes mi-bêtes, sans autre précision, complétée par l'onocentaure (moitié âne, moitié homme) et l'hippocentaure (également un mixte d'homme et de cheval)[10]. L'imaginaire se complaît, on le sait, à l'ordre et aux belles classifications.

Une des raisons en tout cas pour lesquelles les miniaturistes du Moyen Âge vont, presque toujours, représenter, à l'inverse de la tradition, un Minotaure à corps de taureau et à buste d'homme, est à coup sûr celle-là : Isidore de Séville et ses continuateurs leur laissent le libre choix. Resterait évidemment à savoir pourquoi ces artistes prennent, pour la tête, l'option « homme », plutôt que l'option « bête ». Est-ce qu'entre deux maux, ou entre deux monstres, ils préfèrent le moindre ? Le Moyen Âge pourtant ne pratique guère ce genre de restriction. Est-ce l'attraction du Centaure ? L'explication est admissible, mais elle n'est pas du tout suffisante. Curieusement en effet, cette représentation inversée par rapport à la tradition restera dominante jusqu'au XVe siècle, et l'on en trouvera des traces beaucoup plus tard encore. Les médiévistes auraient-ils une hypothèse ?

Chez Isidore, on le voit, le Minotaure semble vivre une vie nouvelle, une vie de monstre parmi les monstres, indépendant de la fable grecque, libéré de son mythe d'origine. Mais cela ne veut pas dire que l'auteur des *Étymologies* ignore le reste de l'histoire et, dans la suite de l'ouvrage, l'on pourra constater qu'il en connaît les principaux éléments. Ainsi, au livre XV, Isidore présente divers types de bâtiments publics, comme le gymnase, la citadelle, le cirque, le théâtre, l'amphi-

9. *Énéide*, VI, 25, trad. M. Rat, Paris, Garnier, 1955.
10. *Etymologiae*, 11, 3, 39, *op. cit.*, col. 424.

théâtre. Son 36e paragraphe est consacré au labyrinthe qu'il définit avec soin :

> « Le labyrinthe est un édifice aux parois enchevêtrées, comme celui construit par Dédale en Crète, où le Minotaure fut enfermé et où, si l'on entrait sans un fil de lin, on ne parvenait pas à trouver la sortie »[11].

Il précise encore que, lorsque les portes sont ouvertes, l'on entend de terribles roulements de tonnerre, qu'après avoir descendu au-delà d'une centaine de marches, l'on rencontre d'étranges statues et simulacres et des passages compliqués dans les ténèbres ; puis il énumère, en suivant Pline l'Ancien, les quatre labyrinthes les plus connus de l'antiquité. Au livre XVIII encore (chap. 13), évoquant les fables qui apparurent à l'époque de la pré-éminence juive, il revient sur l'histoire du Minotaure et du labyrinthe, mais cette fois, il se borne à recopier, à la lettre, saint Augustin :

> « parce que la bête aurait été enfermée dans le labyrinthe, lieu d'errement inextricable d'où, une fois entré, on ne pouvait sortir »[12].

Quelques lignes plus loin, il mentionne Dédale et son fils Icare et c'est un jalon important dans la transmission de l'histoire connexe de Dédale et d'Icare[13]. C'est aussi une preuve supplémentaire, s'il le fallait, que les personnages du mythe lui sont connus.

Un des continuateurs les plus actifs d'Isidore de Séville est le bénédictin allemand, abbé de Fulda, Raban Maur. Dans son *De rerum naturis* (intitulé encore *De universo*), sorte d'encyclopédie composée autour de 844, l'abbé se contente, comme il le fait souvent, de plagier Isidore. Dans le chapitre qu'il consacre lui-aussi aux monstres (« De portentis »), il évoque tous ceux qui résultent d'une transformation partielle, forge le terme de « Minocentaure », puis recopie simplement Isidore :

> « Porro Minocentaurum nomen sumpsisse ex tauro et homine : qualem bestiam dicunt fabulose in Labyrintho inclusum fuisse. De qua *(sic)* Ovidius : "Semibovemque virum, semivirumque bovem" »[14].

L'ambiguïté quant à la moitié humaine et la moitié animale, on le voit, demeure (et l'attraction du Centaure se confirme dans ce nom de Minocentaure). Plus loin, dans le livre XIV dédié aux architectures, il consacre son chapitre 12 en principe à l'amphithéâtre (« De amphitheatro »). En fait il va, à nouveau et à la lettre, recopier Isidore, en regrou-

11. *Ibid.*, 15, 2, 36, col. 539.
12. *Ibid.*, 18, 13, col. 570.
13. Sur le mythe de Dédale et d'Icare, on pourra consulter la très belle thèse de Michèle DANCOURT : *Dédale et Icare, situation du mythe dans la culture européenne*, Paris III, 1993.
14. RABAN MAUR, De universo, livre VII, chap. 7. (*Patrologiae cursus completus, op. cit.* [désormais abrégé en *PL*], t. 111, col. 196). Pour la citation d'Isidore et sa traduction, voir note 8.

pant les paragraphes 35 et 36 de ce dernier, et répéter, sur une quinzaine de lignes, la première description du labyrinthe que nous avons citée [15]. Entre leur travail de copiste et leur activité de compilateur, les moines, on le sait, ne font pas toujours la différence.

Il ne fait donc pas de doute que le mythe est connu des clercs du haut Moyen Âge, mais gardons-nous de majorer cette connaissance. Pour en marquer la limite, nous citerons un poème d'Aldhelm de Malmesbury qui fournira un élément d'appréciation sur le degré de familiarité de l'époque avec la mythologie classique. Lorsque l'évêque de Sherborne relance, dans la seconde moitié du VIIe siècle, la mode des poèmes-énigmes, il en compose un dont le mot est le Minotaure :

> « Je suis, visage et corps, double de forme, de moi-même dissemblable. J'ai des cornes ; le reste de mon corps est celui d'un homme horrible. Célèbre à travers les campagnes de Gnosse, bâtard né d'un père incertain, on m'appelle d'un nom qui tient de l'homme et de la bête » [16].

Du point de vue poétique, sauf peut-être le premier vers, l'ensemble peut paraître bien plat. Du point de vue du jeu, même en tenant compte de ce que la conception médiévale de la devinette n'est pas la nôtre, les indications sont si nombreuses que nous sommes ici beaucoup plus proches d'une description, ou d'une définiton, que d'une énigme. Mais du point de vue de l'histoire du mythe, cette énigme est significative. Elle prouve que, pour les lecteurs d'Aldhelm, identifier le Minotaure n'allait pas de soi. Les mots derrière lesquels le Minotaure est censé se cacher s'efforcent par tous les moyens de le révéler bien plus qu'ils ne le dissimulent. Visiblement son nom n'est pas dans tous les esprits et il faut aider à l'y faire surgir. Ce poème-énigme pourtant est jeu de lettrés et l'on doit donc admettre que même les savants lecteurs d'Adhelm ne sont pas tous grands connaisseurs en mythologie grecque.

L'on doit aussi noter que, depuis Servius, nous n'avons rencontré le mythe de Thésée que sous un mode très partiel, sous une forme qui ne dépassait guère l'allusion à tel ou tel de ses éléments et singulièrement au Minotaure. Il appartient à une autre « famille » de mythographes, sinon à une autre génération, de tendre à reconstituer l'ensemble de l'histoire.

### *Vers un récit complet*

C'est probablement chez les *Mythographi Vaticani* que l'histoire de Thésée est, pour la première fois depuis Servius, reprise dans sa continuité, dans son autonomie aussi et dans un développement beaucoup plus étendu. Malheureusement, il est très difficile de dater ces textes, autrement que de façon hypothétique [17]. Le premier de ces mytho-

15. *Ibid.*, livre XIV, chap. 12. (*PL*, t. 111, col. 387-388).
16. Énigme 28 dans l'édition de James HALL PITMAN, *The Riddles of Aldhelm*, New Haven-London-Oxford, 1925.
17. G. H. BODE, leur premier éditeur, estimait que le premier texte datait du Xe ou

graphes, (à situer entre le VIIe et le XIe siècles), recopie exactement, sur plus de trente lignes (§ 44), la longue note de Servius à Virgile dont nous avons parlé (et où il est question – on ne l'a assurément pas oublié – de la haine de Vénus, de l'amour de Pasiphaé, de Thésée « potens virtute atque forma », de Dédale et d'Icare s'enfuyant vers la Sardaigne (« tam sibi quam filio alis impositis »). Le texte est strictement le même jusque dans ses explications evhéméristes, selon lesquelles Pasiphaé accoucha de jumeaux, l'un de Minos, l'autre de Taurus, de sorte qu'on parla d'un Minotaure[18]. Plus loin cependant (§ 46), le mythographe complète l'information donnée par Servius en évoquant le re-mariage de Thésée avec Phèdre et l'amour de celle-ci pour Hippolyte. Lorsque Phèdre se plaint du « harcèlement » dont elle a été la victime de la part de son beau-fils, c'est à son père humain, Égée, que Thésée s'adresse pour obtenir vengeance. Nécessairement plus modeste que Poséidon, Égée envoie sur le rivage un phoque *(phocam)*, qui effraie tout de même suffisamment les chevaux pour provoquer l'accident. Mais Diane heureusement sensible à la chasteté d'Hippolyte le ramènera à la vie avec l'aide d'Esculape[19].

Le second mythographe quant à lui (Xe ou XIe siècle... si du moins il n'a pas précédé le premier) a aussi sous les yeux la note de Servius (à moins bien sûr que ce ne soit simplement le texte du premier mythographe). À propos de Vénus et d'Androgée (§ 121 et 122), puis de Thésée (§ 124), il commence en effet par recopier l'un ou l'autre, mais chemin faisant son récit s'accroît, à propos d'Ariane, d'un développement apparemment original dans sa formulation et fort précis dans son information. Il est d'abord question de l'action initiale de la fille de Minos au bénéfice de Thésée :

> « craignant, quant à elle, qu'après avoir tué le Minotaure il soit en partie incapable de démêler le chemin multiple et complexe du labyrinthe, elle supplia Dédale, le constructeur de l'ouvrage, d'aider, d'une manière ou d'une autre, Thésée »[20].

Puis est évoqué le sort d'Ariane après que Thésée, sorti vainqueur de l'épreuve, l'eut enlevée :

> « [Ariane] qu'il abandonna cependant, endormie, sur l'île de Naxos, consacrée à Bacchus, et à qui, quand Bacchus l'épousa, Vulcain offrit

XIe siècle, que le second lui était postérieur d'un siècle environ et qu'il y avait chance que le troisième fût du XIIe siècle. Voir son introduction à *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Cellis, 1834. En revanche, K. O. Elliott et J. P. Elder pensent que le premier mythographe vécut au VIIe ou au VIIIe siècle (voir : « A critical Edition of the Vatican Mythographers », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 78, 1947, p. 189-207). R. M. Krill, quant à lui, remarque qu'il n'y a pas vraiment de preuve que le « second mythographe » ait vécu après le premier (« The Vatican Mythographers : Their Place in Ancient Mythography ». *Manuscripta*, XXIII, 1979, p. 173-177).

18. BODE, *op. cit.* Premier Mythographe, § 43, « Venus et Pasiphaë », p. 15-16.
19. *Ibid.*, § 46, « Theseus et Hippolytus », p. 17.
20. BODE, *op. cit.* Second Mythographe, § 124, « Theseus », p. 116-117.

une couronne remarquable par ses sept flambeaux que le dieu plaça au ciel comme l'emblème de son épouse »[21].

Depuis Nonnos de Panopolis au cinquième siècle et jusqu'à Lorenzo de Médicis au quinzième, c'est, à notre connaissance, la seule fois que cette séquence du mythe se trouve racontée (mise à part une allusion à la couronne chez Dante). Après ces précisions remarquables, le récit reprend aux paragraphes suivants avec le suicide d'Égée et l'envol de Dédale et d'Icare (§ 125), l'histoire du Minotaure (§ 126), celle – extrêmement rare – de Sciron (§ 127), enfin à nouveau celle de Thésée, mais liée cette fois à Phèdre et Hippolyte (§ 128) ; dans ce dernier cas d'ailleurs le second mythographe se contente de recopier son prédécesseur[22].

Dans le troisième mythographe en revanche (sans doute au XII^e siècle), il n'est pas question de Thésée, ni des autres personnages de son mythe, sauf, cursivement, à propos du rapt d'Hélène[23].

À partir de ces mythographes du Vatican, le mythe de Thésée apparaît, dans un certain nombre de textes savants, quelquefois seulement mentionné, mais quelquefois aussi plus longuement raconté ou même interprété. Dans plusieurs ouvrages de mélanges du XI^e siècle, il est simplement cité, comme pour justifier ou expliquer les dessins de labyrinthe que comporte le manuscrit[24]. Dans le *Commentaire sur les six premiers livres de l'Enéide* en revanche (dont Francine Mora a récemment montré toute l'importance pour la réception de Virgile au XII^e siècle), l'auteur mêle diverses interprétations du texte de *l'Éneide* qui vont être particulièrement présentes pour notre mythe[25]. Ainsi, à propos de Dédale et du temple d'Apollon (évoqués au livre V), il conjoint lecture évhémériste et allégorique. Plus loin, en ce qui concerne Thésée et Pirithoüs et leur descente aux enfers (livre VI, 392-394), il s'inspire curieusement des *Noces de Mercure et de Philologie*, montage épico-romanesque de Martianus Capella (V^e siècle) qui mettait en scène sous forme allégorique les conditions d'acquisition du savoir (et dont certaines copies comportaient un dessin de labyrinthe[26]). Il suggère que Thésée représente la science et Pirithoüs l'éloquence et que tous les deux associés veulent

21. *Ibid.*, § 124, p. 117.

22. *Ibid.*, § 125-128, « Aegeus », « Taurus », « Scyron », « Theseus » à nouveau, p. 117-118.

23. BODE, *op. cit.* Troisième Mythographe, 3, 8, p. 164.

24. Voir par exemple le manuscrit lat. 12999, fol. 1, de la Bibliothèque nationale de France, ou le manuscrit Clm. 14731, fol. 82, de la Staatsbibliothek de Munich, reproduits dans Hermann KERN, *Labyrinthe, Erscheinungsformen und Deutungen, 5000 Jahre eines Urbilds*, 1981, p. 178. Édition italienne : *Labirinti*, Milan, Feltrinelli, 1981.

25. Voir Francine MORA-LEBRUN, *L'« Énéide » médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, 1994, en particulier p. 123. On attribuait habituellement ce *Commentaire* à Bernard Silvestre, mais il pourrait bien être de Bernard de Chartres. Je dois à Francine Mora, parmi de multiples suggestions dont je la remercie très vivement, la connaissance et l'accès au texte de ce *Commentaire*.

26. Voir, à la Bibliothèque Municipale d'Avranches, le manuscrit du XII^e siècle (Cod. 240, f°. 8 v°) reproduit dans KERN, *op. cit.*, p. 140.

enlever Proserpine, c'est-à-dire la lune, parce qu'ils souhaitent connaître le cercle de la lune et les autres sphères célestes[27]. Beaucoup plus sobrement, la douzaine de lignes que le chanoine Lambert (du chapitre de Saint-Omer) consacre, en 1121, dans son *Liber Floridus* à l'histoire qui nous occupe sont orientées vers le seul rappel des « faits » mythologiques. On y apprend que Pasiphaé, après qu'elle « coucha » *(concubuit)* avec le taureau, conçut et éleva le Minotaure « semivirum et semibovem » et que, sur l'ordre de Minos, Dédale construisit un labyrinthe en forme de cave avec une maison par-dessus. Puis apparaît la seconde composante de l'histoire, le motif athénien :

> « Les Athéniens ayant été vaincus par Minos le roi de Crète, il est décidé qu'ils lui donneront tous les trois ans un tribut permettant de fournir en pâture au Minotaure les corps de deux fois sept jeunes gens »[28].

Le récit se termine par une évocation de la colère de Minos contre Dédale et du moyen employé par ce dernier pour échapper à l'emprisonnement. Mais l'ouvrage du chanoine vaut surtout par les illustrations qui l'accompagnent et il n'est pas le seul dans ce cas.

## Images

### *Miniatures*

On sait sans doute qu'un certain nombre de manuscrits médiévaux sont ornés de dessins de labyrinthes. Dans le très beau et très complet livre-catalogue qu'il a consacré aux représentations de labyrinthes, Hermann Kern fournit, pour la période qui nous occupe, une trentaine d'exemples[29]. Dans le brillant livre qu'elle a consacré à « l'idée du labyrinthe » au Moyen Âge, Penelope Reed Doob estime que, pour l'ensemble de la période médiévale, on trouve une soixantaine de manuscrits comportant un dessin de labyrinthe[30]. Bien que cette figure ne constitue pas, à proprement parler, l'objet de cette étude, il nous faut examiner ces dessins pour voir au moins dans quelle mesure et de quelle manière ils illustrent l'histoire de Thésée. Leur liaison au mythe de

27. *The Commentary on the first six books of the Aeneid of Virgil Commonly attributed to Bernardus Silvestris*, ed. J. W. JONES et E. F. JONES, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 1977, p. 88. On y trouvera aussi une étymologie du nom de Thésée et de celui de Pirithoüs comparable à celle du *Super Thebaiden* : « dicitur enim Theseus deus bonus : Theos enim deus, eu bonum (...) Peritous vero quasi cicuitionum deus dicitur : peri enim circum, theos, deus ».

28. Transcription du texte par Wolfgang HAUBRICHS, « *Error inextricabilis*, Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften », dans Christel MEIER et Ruberg UWE, *Text und Bildung*. Wiesbaden, 1980, p. 89. Reproduction du texte dans Hermann KERN, *op. cit.*, illustrations n° 161-162-163.

29. KERN, *op. cit.*, p. 125-182 (reproductions n° 150 à 196 en particulier).

30. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990.

Thésée n'est pas en effet constante. Ainsi, dans un manuscrit des *Étymologies* copié au monastère de Saint-Sébastien au XIe siècle, c'est au milieu du chapitre consacré à Pâques (sans rapport donc avec le mythe grec, mais en liaison sans doute avec une idée de mort et de renaissance) qu'est tracé un très beau labyrinthe de 17,2 cm de diamètre dont le dessin anticipe sur celui de la cathédrale de Chartres[31]. Penelope Reed Doob note que, dans seize manuscrits sur les soixante concernés par cette illustration, le dessin de labyrinthe se trouve au début ou à la fin du texte. Peut-être doit-on y voir une sorte de symbole marquant l'entrée ou la sortie du livre, le signe de l'incipit ou de l'explicit du texte. Dans de nombreux manuscrits cependant, c'est le passage concernant l'histoire de Thésée et du Minotaure qui se trouve illustré d'un dessin de labyrinthe et ce labyrinthe est souvent complété par une représentation de l'un ou des deux protagonistes du combat (une dizaine de fois sur les trente premières reproductions données par H. Kern).

Ainsi, en regard des lignes que Raban Maur consacre à Thésée dans son *De rerum naturis*, trois manuscrits retenus par H. Kern montrent des labyrinthes circulaires avec, à l'entrée, Thésée, l'épée levée dans la main droite. Dans le dernier exemple, un moine qui tient un bâton remplace Thésée, tant il est bon quelquefois de se sentir héroïque[32]. De même, dans les trois illustrations du *Liber Floridus* fournies par Kern, le texte que nous avons présenté ci-dessus n'occupe que le tiers inférieur de la page et le titre de ce cinquième chapitre se confond avec celui de la très belle miniature qui l'accompagne :

> « La maison de Dédale dans laquelle le roi Minos installa le Minotaure »[33].

Quand apparaît le Minotaure, il est presque toujours figuré, comme nous l'avons annoncé, par un taureau à tête d'homme et cela constitue un point problématique dans l'histoire de la représentation du monstre. Au centre de l'espace concentrique, on le voit en effet avec un buste et une tête d'homme, une tête tout de même ornée de cornes (ce qui le fait parent du diable). Armé d'une épée, le regard vaguement amusé (dans l'exemple 163 surtout), il semble attendre son adversaire sans agressivité excessive. Ces minotaures médiévaux inversés ne sont pas, il faut l'admettre, bien effrayants. C'est qu'on n'intervertit pas la moitié bête et la moitié homme sans que change aussi la dimension imaginaire et la portée de l'image. Avec un buste et une tête d'homme greffés sur un corps de taureau, ce n'est plus tout à fait l'horreur d'un homme dont la partie la plus noble – la tête – se soumet à la bête, c'est au contraire une bête dominée, « coiffée », et peut-être maîtrisée par une tête d'homme. Certes l'animal est présent, mais au lieu d'un homme qui se

31. KERN, *op. cit.*, n° 155 (et Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. acq. lat. 2169, fol. 17r).
32. *Ibid.*, n° 158-160.
33. *Ibid.*, n° 161-163.

bestialise, on a là une bête qui s'humanise. Pour faire apparaître le Minotaure plus redoutable, on le pourvoit bien, dans d'autres cas, d'armes, épée et quelquefois heaume et bouclier[34], mais ces attributs ne font en réalité que renforcer le processus d'humanisation du monstre. Muni de ces instruments, il tend en effet à se rapprocher de la communauté humaine, voire de celle des chevaliers et, s'il tente encore d'effrayer, la peur qu'il suscite n'est plus du tout celle d'un « monstrum horrendum ».

*Cathédrales*

Si le mythe étend sa présence à travers les enluminures des manuscrits, il la manifeste aussi en des lieux d'accès beaucoup plus général que les livres : les églises chrétiennes. Le labyrinthe y apparaît quelquefois aussi, on le sait, sous forme de mosaïque, de dallage, ou de dessin gravé. Mis à part le très ancien cas du labyrinthe d'Al Hasnam/ Orléansville qui ressortit à l'époque romaine, ces labyrinthes d'église sont pour l'essentiel italiens (datant des onzième et douzième siècles) et français (plutôt douzième et treizième siècles). En prenant en compte ceux qui ont été détruits et considérant toutes les époques, H. Kern en reproduit une trentaine. Ils ont pu mettre un vaste public en contact, approximatif sans doute, mais indéniable avec le mythe et témoignent donc de sa présence culturelle latente. Nous voudrions montrer qu'indépendamment de toute autre signification, on ne peut nier qu'ils aient été, dans l'esprit de leurs créateurs, liés à l'histoire de Thésée et de Dédale.

En Italie ces labyrinthes ne sont pas très grands et ils semblent assez souvent avoir représenté en leur centre un combat avec le Minotaure. Malheureusement, si leur trace est souvent repérable, ces minotauromachies ne sont pas toujours bien conservées. Ainsi, à San Michele Maggiore de Pavie, se trouvent les restes d'un labyrinthe en mosaïque murale que l'on peut dater de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle et que plusieurs dessins anciens permettent de reconstituer dans sa totalité[35]. Au centre de ce labyrinthe circulaire de 3,25 m de diamètre se trouvait un Minotaure à buste d'homme foulant un corps décapité, attaqué par Thésée. Autour de ces personnages, dans le rond central, on pouvait lire : « Theseus intravit monstrumque biforme necavit » (Thésée entra et tua le monstre à la double forme). Dans la cathédrale de Crémone et contrairement à ce que l'on a dit (et écrit), il n'y a pas de labyrinthe, seulement une mosaïque du début du XII<sup>e</sup> siècle que l'on peut voir, aujourd'hui encore, semble-t-il, sous la sacristie. Elle représente le face-à-face d'un homme à tête de cheval armé d'une épée et d'un bouclier, désigné par une inscription comme un centaure, et d'une créature à corps d'homme (mais avec une queue) et à tête d'homme (mais avec

34. *Ibid.*, n° 154.
35. *Ibid.*, n° 239-41.

des cornes et de grandes oreilles)[36]. Aucune inscription ne permet de savoir exactement ce que représentait cette deuxième figure dans l'esprit de l'artisan et de ses contemporains. Nous avons semble-t-il affaire à un hybride à la manière d'Isidore de Séville, peut-être le Minotaure lui-même, ou Thésée minotaurisé luttant avec un centaure, ou le diable tout simplement. À Lucques, sur un pilier du porche de la cathédrale Saint-Martin, est gravé, probablement depuis la fin du XIIe siècle, un petit labyrinthe circulaire de seulement 50 cm de diamètre au centre duquel était probablement représentée une minotauromachie aujourd'hui effacée. À droite, on peut lire une inscription qui, convenablement recomposée, laisse apparaître trois hexamètres latins rimant entre eux :

> « C'est ici le labyrinthe que Dédale le Crétois édifia
> D'où personne une fois entré ne put sortir
> Si ce n'est Thésée, grâce à l'aide du fil d'Ariane ».

C'est le cas où la liaison avec le mythe grec est la plus explicitement développée. Dans la seule église allemande où il y eut un labyrinthe, à Saint-Séverin de Cologne, la pierre centrale, actuellement conservée au musée archiépiscopal de la ville, montre un personnage muni d'une épée combattant une créature cornue. Bien que le visage de cette créature soit effacé, il est très probable qu'il s'agissait du Minotaure (ou de l'un de ses équivalents)[37]. On pense que ce pavement avait dû être posé quelque temps après la construction de l'église (soit vers le milieu du XIIe siècle) ; il y est en tout cas resté jusqu'en 1840.

En France les labyrinthes apparaissent aux XIIe et XIIIe siècles et ce sont surtout des labyrinthes de pavement. Il y en eut environ une douzaine. Parmi ceux qui ont été conservés, les plus beaux se trouvent à Chartres (à peu près circulaire et de 12,60 m de diamètre) et à Saint-Quentin (dans la basilique, un octogone de 11,60 m de « diamètre »). On pouvait en voir aussi de remarquables à Amiens, où il a été détruit puis reconstruit, et à Reims (les Monuments Historiques français se servent depuis plusieurs années du schéma de ce dernier comme « logo » sur leurs pancartes et Umberto Eco s'en est inspiré pour le plan de son « Édifice », bibliothèque-labyrinthe, du *Nom de la rose*[38]). Sur la pierre centrale de celui de Chartres une scène était représentée, aujourd'hui invisible. Un historien du siècle dernier a tenté de montrer qu'il s'agissait d'une Minotauromachie[39]. Sa reconstitution n'est pas complètement convaincante et ce serait en France le seul cas repérable. Mais les labyrinthes d'église français ont au moins un lien indiscutable avec la mytho-

36. *Ibid.*, n° 227.
37. *Ibid.*, n° 231.
38. U. ECO, *Il nome della rosa*, Milano, Fabbri-Bompiani, 1980. *Le nom de la rose*, trad. J.-N. Schifano, Paris, Grasset, 1982, p. 326.
39. Marcel-Joseph BULTEAU, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1887-92 (3 vol.), vol. 3, p. 43-54. Cité par H. KERN, *op. cit.* p. 202.

logie grecque, c'est ce nom de « maison *Dedalu(s)* », par lequel on les a, probablement, à l'origine désignés. Dans deux cas d'ailleurs ces labyrinthes d'église semblent liés au thème de l'architecture et donc de Dédale père de l'architecture. À Amiens, quatre personnages étaient représentés dans le centre (entre les bras d'une croix) : l'évêque qui était à l'origine de la construction de la cathédrale et les trois architectes. À Reims, un personnage était représenté dans le centre et quatre autres dans les angles, et sous un dessin de la fin du XVIe siècle il est indiqué : « C'est le *dedalus* qui est dedans la nef et les personnages qui sont dedans représentent les architectes »[40]. Quel que soit le sens de ces labyrinthes d'église, ils sont comparables aux labyrinthes des manuscrits et leur lien avec le mythe grec n'est pas discutable. Comme les labyrinthes de manuscrits d'ailleurs, ceux des églises doivent être replacés dans leur perspective historique. Il s'agit là d'une captation, à des fins chrétiennes, d'un symbole païen.

Si nous voulions faire le bilan de ce qui s'est probablement produit pendant le Moyen Âge latin en ce qui concerne le mythe de Thésée, il nous faudrait d'abord redire que ce mythe est partiellement connu par les grands poètes de Rome : Virgile, Ovide, Stace, et à travers les scoliastes qui glosent leurs vers, en particulier Servius. Parallèlement, ce mythe est transmis par des compilateurs, polygraphes à la manière médiévale, qui dans divers ouvrages diffusent le savoir de l'époque. Le premier et le plus important de ces clercs, Isidore de Séville, dans les catalogues de ses *Étymologies*, fait entrer le Minotaure dans une catégorie consacrée aux hybrides. Il y devient un monstre parmi d'autres, une figure tératologique à tête de taureau et corps d'homme, ou inversement. On retiendra que cette alternative va durablement influencer l'iconographie médiévale du minotaure. Dans cette première époque la connaissance du mythe est indubitable, mais elle n'est pas vraiment courante et le rapport au mythe se trouve gravement dénaturé par une disparition du récit mythique, une dispersion de ses éléments en mythèmes épars. Dans un second temps, avec les *Mythographi Vaticani*, des résumés de l'histoire réapparaissent, qui reconstituent le mythe en récit autonome et relativement précis. Certes, peu de choses sont dites des nombreuses aventures de Thésée qui prennent place avant le moment crétois (et la même chose serait vraie pour Dédale), mais il est question de l'abandon d'Ariane et de sa consolation par Bacchus à Naxos au moins une fois, et l'épisode de Phèdre et d'Hippolyte est couramment évoqué. La pré-éminence de l'épisode central du labyrinthe se trouve cependant renforcée, dès Raban Maur, par les enluminures des manuscrits et par les motifs décoratifs des cathédrales qui, en liaison plus ou moins perceptible avec le mythe de Thésée, multiplient les images de labyrinthe. Au total et sur cet exemple, l'impression s'impose que le mythe grec n'est tout de même pas très familier aux clercs du haut

40. KERN, *op. cit.*, n° 247.

Moyen Âge. Il apparaît plutôt comme une curiosité et se trouve traité avec un curieux mélange de respect et de désinvolture : respect pour l'ancienneté des auteurs, désinvolture dans la façon d'intégrer le mythe dans les cadres de la pensée médiévale. Si celle-ci englobe sans peine certains éléments du mythe, elle ne croit visiblement pas avoir beaucoup à apprendre de lui.

**André PEYRONIE,** Département de Lettres modernes, Université de Nantes, Chemin de la Censive-du-Tertre, BP 81227, F-44312 Nantes Cedex 3

**Le mythe de Thésée pendant le Moyen Âge Latin (500-1150)**

Cet article propose d'étudier le mythe de Thésée à la haute époque médiévale et de le mettre en perspective par rapport à la suite de son histoire. Il en décrit la présence dans les scolies aux poètes latins, analyse les mentions qui en sont faites dans diverses compilations et étudie les illustrations qu'on en trouve dans les manuscrits et les pavements (ou les murs) des églises. Si la connaissance du mythe est indubitable, il n'apparaît sous forme de récit qu'avec les *Mythographi Vaticani*. Les illustrations renforcent la prééminence de l'épisode central du labyrinthe. Au respect pour l'ancienneté des auteurs se superpose une grande liberté dans l'adaptation du mythe, liberté spécifique de l'état d'esprit de cette époque.

Labyrinthe – latinité – Minotaure – mythe – Thésée

**The Myth of Theseus During the Latin Middle Ages (500-1150)**

This paper proposes an analysis of the myth of Theseus in the Early Middle Ages and a study of the interpretations it gave rise to. The myth was mentioned in the scholia of the Latin poets and appeared in various compilations, and illustrations of it are also to be found in manuscripts and on church pavements or walls. Although the story was known at the time, the first written account of it may be found in the *Mythographi Vaticani*. In the illustrations of the myth, special attention was given to the central episode of the labyrinth. The new adaptation shows respect for the ancient authors, but also a novel spirit of liberty characteristic of the mentality of the times.

Labyrinth – Latinity – Minotaur – myth – Theseus

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 135-149

# NOTES DE LECTURE

Philippe CONTAMINE, *De Jeanne d'Arc aux guerres d'Italie. Figures, images et problèmes du XVe siècle*, Orléans-Caen, Paradigme, 1994, 228 p., ill.

Après nous avoir donné, en 1992, un riche recueil d'articles consacré au thème des pouvoirs en France aux XIVe et XVe siècles[1], Philippe Contamine nous offre aujourd'hui un nouveau volume d'études principalement centré sur le personnage de Jeanne d'Arc. Comme il l'écrit dans son introduction, « ce n'est ni caprice ni prétexte que de voir en Jeanne d'Arc (...) le fil directeur reliant entre eux les textes réunis dans le présent ouvrage ». Jeanne d'Arc, « figure la plus populaire, la mieux documentée et la plus importante du XVe siècle » permet en effet « d'évoquer peu ou prou tous les aspects de son époque ». Et c'est bien de nombreux aspects de l'histoire de la France au cours du XVe siècle qui sont ici abordés : la guerre naturellement, mais aussi le sentiment national, la piété, le pouvoir royal. Par ailleurs, Ph. Contamine se livre à deux développements originaux : l'un se compose d'une étude de la manière dont Shakespeare évoque la guerre de Cent Ans dans son *Henry VI* – et l'auteur de s'interroger pour savoir si le mode d'approche auquel eut recours le dramaturge anglais est conforme à la « vérité historique » – ; le second est constitué d'une présentation de Jules Quicherat, éditeur scientifique dans les années 1840 des procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc, occasion pour Ph. Contamine de rappeler l'importance de la tâche accomplie par le célèbre érudit, chartiste de formation et « rationaliste de bonne compagnie », ainsi que le contexte dans lequel son œuvre fut exécutée.

Sur les quinze articles rassemblés dans ce volume, quatre sont totalement inédits ; les onze autres ont été publiés entre 1979 et 1990. Accompagné de quelques illustrations malheureusement en noir et blanc (reproductions de miniatures et de vitraux, photographies, dessins) et d'un index, l'ouvrage permet de saisir la force et la cohérence de la pensée de son auteur.

La toile de fond de l'épisode de Jeanne d'Arc est le conflit anglais et la double monarchie née du traité de Troyes. Ph. Contamine revient sur ces deux points en s'interrogeant d'abord sur la modernité de la guerre de Cent Ans. Il s'attache ainsi à montrer comment l'on est passé d'un conflit féodal à une guerre entre Anglais et Français, ce qui le conduit ensuite à poser le problème de la naissance du sentiment national : la guerre durant la seconde moitié du XIVe siècle a-t-elle contribué à la « naissance de la nation France », pour reprendre le titre du livre de Colette Beaune, ou bien – c'est plutôt l'opinion de l'auteur – n'existait-il pas déjà une certaine idée de la France, « la France comme personne, la France de Saint Louis », que la guerre aurait rendue plus cohérente, plus forte ? Quoi qu'il en soit, au temps de Jeanne d'Arc, l'idée selon laquelle

1. *Des pouvoirs en France 1300-1500*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1992.

les Anglais, qui ont envahi le pays, doivent être « boutés hors de France », selon l'expression fameuse de Jeanne dans sa lettre au roi d'Angleterre du 22 mars 1429, est largement partagée. D'où le sentiment que la guerre que livrent Charles VII et les Français aux Anglais est une guerre juste, puisque les théoriciens de l'époque considéraient qu'une guerre était juste quand sa cause était juste. Or, il n'était pas envisageable qu'un Anglais puisse devenir roi des Français. Refouler les Anglais devenait donc une œuvre salutaire, non seulement pour le peuple français mais aussi, comme le disait Robert Ciboule, pour la chrétienté entière, car la France en guerre était une source d'offenses contre Dieu et contre le peuple chrétien. Dans ce contexte, les prophéties de Jeanne d'Arc eurent un écho particulier et une portée exceptionnelle. Après avoir montré que le cas de Jeanne devait être analysé dans un cadre plus large, celui des prophéties féminines en Occident aux XIVe et XVe siècles, Ph. Contamine insiste sur le fait qu'on ne rencontre pas d'autre exemple dans l'histoire de la France du Moyen Âge où une prophétie ait été directement à l'origine de décisions politiques et militaires importantes. Ce qui renvoie au problème des rapports entre Jeanne et Charles VII, et au-delà de la personne du roi, entre Jeanne et le milieu de la cour. Sur ce point, l'article intitulé « Mythe et histoire : Jeanne d'Arc, 1429 » met en lumière le double retentissement qu'eut l'action de la Pucelle. Pour l'opinion populaire, Jeanne d'Arc était une prophétesse qui accomplissait en personne ses prophéties. Pour les membres de l'entourage royal, l'image était différente. Afin de ne pas se laisser déborder par une ferveur incontrôlée, les proches du roi favorisèrent une littérature visant à limiter la portée du message de Jeanne et à la confiner dans un rôle d'auxiliaire militaire. Fort logiquement, Ph. Contamine pose alors la question de la valeur militaire de la Pucelle. De son analyse, il ressort que Jeanne ne fut jamais un authentique capitaine de l'armée royale, d'où son exclusion des conseils de guerre. Quant à sa conception de la guerre de siège, elle était des plus simples, voire des plus expéditives. Ainsi la primauté qu'elle accordait à l'élan et à l'enthousiasme contraste singulièrement avec la méthode enseignée par les manuels d'art militaire et celle appliquée par les grands chefs de guerre de l'époque.

Si la gloire humaine de Jeanne d'Arc doit beaucoup à la libération d'Orléans, elle doit aussi beaucoup, et peut-être davantage, au sacre de Charles VII à Reims. Ph. Contamine rappelle à ce sujet quelle conception la fille de Lorraine avait du mystère du sacre, une conception populaire qui tranchait avec celle de nombreux théoriciens politiques de l'époque. Mais il explique aussi comment après le sacre, ses projets se sont vite révélés incompatibles avec ceux d'une bonne partie des conseillers de Charles VII. Alors que la Pucelle prônait l'attaque de Paris et jugeait inutile un rapprochement avec Philippe le Bon, l'entourage du roi poussait au contraire Charles VII à une réconciliation avec le duc de Bourgogne. Dans cette perspective, vouloir s'attaquer à Paris s'avérait chose périlleuse. L'échec de la tentative de la prise de la capitale en septembre 1429 annonce la fin prochaine de l'aventure johannique.

Si les autres articles rassemblés dans ce volume ne sont pas consacrés directement à Jeanne d'Arc, ils renvoient néanmoins à son époque ou à la période immédiatement postérieure. Surtout, ils permettent d'apprécier la « méthode Contamine », à savoir comment, à partir d'un texte ou d'un petit corpus de documents, l'auteur réussit à dégager deux ou trois questions souvent essentielles. Ainsi en est-il pour l'article étudiant le programme iconographique de la représentation des pairs de France à l'occasion du sacre des rois au XVe siècle. Ph. Contamine y montre comment, en marge de la réalité, s'était mis en place, avant le milieu du XVe siècle, un programme iconographique destiné à

évoquer le mystère du sacre sans le reproduire vraiment. Ainsi en est-il encore pour les deux études consacrées à la piété de Charles d'Orléans ou pour la biographie de Jean d'Estouteville, sire de Torcy et de Blainville et grand maître des arbalétriers de France. Quant à l'évocation de la campagne militaire effectuée dans le Milanais par Louis de La Trémoille, elle est l'occasion de rappeler que vers 1500, l'idéal chevaleresque était encore très fortement ancré dans les mentalités nobiliaires.

Au total, le livre de Ph. Contamine constitue un recueil de travaux homogène et de grand intérêt, dont la lecture, des plus agréables, permet de saisir quelques aspects importants de l'histoire contrastée de la France au XVe siècle.

Olivier MATTÉONI

Anne-Marie HELVÉTIUS, *Abbayes, évêques et laïques, une politique du pouvoir en Hainaut au Moyen Âge (VIIe-XIe siècle)*, Bruxelles, Crédit Communal, 1994, 367 p.

Dans ce livre, « version quelque peu remaniée » de sa thèse de doctorat de 1991 (Université Libre de Bruxelles), Anne-Marie Helvétius s'efforce, avec succès, de montrer comment les terres d'Église, dans l'ancien *pagus* de Hainaut (carte p. 41), appartenant à des monastères presque tous fondés à l'époque mérovingienne, ont été, aux Xe-XIe siècles, soumises à l'autorité du prince territorial, par le biais des abbatiats laïques et des avoueries. Pour mettre en valeur cette évolution, l'auteur a choisi un plan chronologique : « les fondations d'abbayes aux temps mérovingiens » en première partie, « les sécularisations carolingiennes » en deuxième et enfin, « du comté à la principauté territoriale » en troisième partie. À l'intérieur de chacune de ces parties, l'auteur consacre un chapitre à l'étude de chaque abbaye et un dernier chapitre à des « éléments de synthèse ». Ce type de plan, inhabituel dans les thèses françaises, présente évidemment l'inconvénient de fragmenter les évolutions et la réflexion et de provoquer de nombreuses redites, le dernier chapitre étant la plupart du temps la reprise thématique des arguments et des informations mis en évidence dans les chapitres consacrés à chacune des abbayes ; cependant, il permet de fournir au lecteur, en toute transparence, les étapes de la réflexion de l'auteur et rend cet ouvrage tout à fait utilisable par d'autres chercheurs. Au premier abord, les coupures chronologiques paraissent arbitraires, mais le lecteur s'aperçoit bien vite qu'elles correspondent à des différences réelles dans le statut de ces abbayes et dans leur relations avec le pouvoir ; en fait ce plan n'a pas été choisi *a priori* mais est bien l'aboutissement de la recherche de l'auteur.

Abbaye par abbaye, Anne-Marie Helvétius se livre donc à un examen critique des sources, n'hésitant pas à remettre en cause les interprétations anciennes comme les plus récentes et se livrant avec une rare maîtrise à la critique des textes hagiographiques et à celle des actes diplomatiques. Les premières pages de ce livre, concernant l'abbaye double de Notre-Dame et Saint-Pierre de Mons, sont un modèle d'utilisation tempérée des textes hagiographiques : sans tomber dans l'hypercriticisme, l'auteur sait avec un doigté qui emporte la conviction mettre en évidence les informations réelles et importantes que donne la *Vita Aldegundis prima* sur la famille des deux sœurs, Waudru, fondatrice de Mons, et Aldegonde, fondatrice de Maubeuge (voir aussi en annexe le « dossier hagiographique des saints de Maubeuge, Mons, Maroilles et Saint-Ghislain »).

Elle peut ainsi montrer que cette famille appartenait à l'aristocratie neustrienne et que la fondation de Mons se fit sur un domaine appartenant au fisc mérovingien alors qu'aux dires de la *vita Waldetrudis* écrite vers 900, on aurait pu imaginer cette fondation comme un ermitage et non comme un monastère bien organisé bénéficiant du soutien familial et de l'appui de la royauté neustrienne. « Au VIIe siècle, précise l'auteur, le site de Mons était loin d'être un désert : l'existence d'un domaine royal, avec peut-être une église à Mons même, les nombreux cimetières mérovingiens retrouvés dans la région, la découverte d'un trésor monétaire sur le territoire de Mons sont autant d'éléments plaidant en la faveur d'une occupation du sol déjà bien établie ». L'étude de la fondation des autres abbayes hainuyères (Maubeuge, Haumont, Crespin, Maroilles, Lobbes) montre qu'il est temps de faire un sort à la vocation érémitique des saints mérovingiens : ce ne sont pas des ermites qui sont à l'origine de ces fondations, mais des hommes et des femmes dans les meilleurs termes avec leur famille, bénéficiant du soutien de l'aristocratie locale voire de la royauté. Même dans le cas de la fondation de Crespin par un Landelin chassé de Lobbes par la prise du pouvoir des Pippinides vers 687/689, la situation se rétablit très vite puisque la nouvelle abbaye bénéficie d'un don de Clovis III vers 690/695. Quant à l'abbaye de Maroilles, elle apparaît bien comme le type de l'*Eigenkloster*, fondé par un riche laïc, Humbert, vers 650/660. Je me permets cependant d'émettre quelques doutes sur le qualificatif d'abbayes doubles accolé *ex abrupto* aux abbayes de Mons et de Maubeuge dès le titre des chapitres, ce qui laisse supposer de prime abord une fondation composée d'hommes et de femmes à parité ; mais Anne-Marie Helvétius n'est pas dupe de ces qualificatifs empruntés à la tradition historiographique : à propos de Maubeuge, elle reconnaît que « les hommes y étaient beaucoup moins nombreux que les femmes et ne jouaient qu'un rôle secondaire, le monastère étant avant tout présenté comme un monastère de moniales » (p. 61). Quant à Mons, l'auteur précise en note (n. 76, p. 54) que « la première mention de l'existence d'une communauté d'hommes sous le patronage de saint Pierre à Mons ne date que de la fin du XIe siècle... » ; je me demande s'il ne faut pas être plus catégorique et mettre en doute l'existence de cette communauté masculine dès les débuts du monastère : puisqu'Anne-Marie Helvétius démontre l'existence d'une église dédiée à saint Martin sur le fisc où fut construite l'abbaye, ne peut-on supposer qu'aux premiers temps du moins les prêtres desservant cette église ont pu suffire aux besoins spirituels des moniales, la communauté masculine ne se formant ensuite que progressivement pour « assurer le service liturgique de la communauté et effectuer une bonne part du travail manuel » (p. 70), comme à Maubeuge ? Ne faudrait-il pas rompre enfin avec la tradition qui veut qu'on appelle abbaye double tout établissement religieux où il y a une communauté d'hommes aux côtés de celle des femmes – ce qui est le cas de toutes les abbayes de femmes qui ne sont pas construites à proximité d'une communauté d'hommes –, pour le réserver aux communautés conçues comme doubles dès leur origine, ce qui s'avère assez rare sur le continent ?

Les éléments de synthèse de cette première partie (chapitre VII) permettent de mettre en évidence le contexte politique du mouvement monastique hainuyer : c'est un mouvement exclusivement aristocratique – les rois mérovingiens n'apparaissent pratiquement pas dans les sources – auquel prennent part les différents clans aristocratiques, ceux d'évidence liés aux Pippinides, comme la famille de Waudru et d'Aldegonde, ou ceux qui leur furent opposés, d'où la disgrâce provisoire de Landelin en 687/689 ; après cette date, les Pippinides prennent le contrôle de l'ensemble des monastères de la région ; leur pouvoir

ne sera à nouveau contesté que dans les années 715/718. Cette extrême imbrication des abbayes hainuyères dans la politique aristocratique n'a sans doute pas empêché l'éclosion de véritables vocations religieuses : dans la vie monastique, l'influence majeure est sans doute celle de la règle de saint Benoît, mais l'auteur à juste titre parle de *regula mixta*, ce qui ne renvoie pas à un subtil dosage entre les règles de Benoît et Colomban, mais à l'application par chaque abbé ou abbesse d'une règle d'emprunts divers et de coutumes propres à chaque établissement ; dans ce domaine la diversité domine, même si la *Vita Aldegundis* montre les liens entre Aldegonde et Nivelles et la probable influence irlandaise. Enfin cette première approche permet à l'auteur de mettre en évidence l'évolution des modèles hagiographiques : dans la *vita prima* rédigée au début du VIII[e] siècle, l'accent est mis sur la noblesse d'Aldegonde, sur son instruction, sur son autorité en tant qu'abbesse, sur ses visions et ses miracles (particularités fréquentes de l'hagiographie irlandaise), tandis que dans la *vita secunda*, Aldegonde est présentée essentiellement comme la fondatrice du monastère et que les vies rédigées à partir du X[e] siècle la montrent comme une faible femme, à l'image de sa sœur Waudru dans sa biographie écrite vers 900.

La seconde partie, consacrée aux sécularisations carolingiennes, est la plus courte car, en Hainaut comme ailleurs, les sources sont rares pour les VIII[e] et IX[e] siècles. Les sécularisations, c'est-à-dire la nomination par le souverain d'abbés laïques à la tête des abbayes ou la donation d'une partie des biens en bénéfice, sont loin d'être partout effectuées : à Mons la mense conventuelle, qui a généralement pour but de séparer le patrimoine des moines de celui de l'abbé laïque, n'est pas attestée avant le X[e] siècle tandis que la première *vita* de Waudru, rédigée vers 900 fait encore la part belle à l'idéal monastique. Pour Maubeuge, A.-M. Helvétius se livre à une nouvelle datation du premier testament d'Aldegonde, un faux manifeste dont elle parvient à dater la première version de l'époque carolingienne et qui prouve donc l'établissement dès cette époque de la mense conventuelle *ad usus sororum*. À Crespin, par un acte que l'auteur estime vrai, Lothaire restitue en 855 des biens au monastère à la demande d'Adalbertus qui était peut-être l'abbé laïque de Crespin. Les sources sont plus abondantes en ce qui concerne Maroilles grâce à une série d'actes qui prouvent l'existence d'une mense conventuelle et d'un abbé laïque dès avant 870. Enfin, l'auteur interprète d'une façon nouvelle des actes diplomatiques concernant Saint-Saulve, démontrant que Saint-Saulve était à l'origine un prieuré établi par Saint-Martin de Tours sur une partie du fisc de Valenciennes qui avait été donnée à l'abbaye par Charles Martel ; ensuite le prieuré était devenu aussi une abbaye royale d'où une vaine tentative en 914 par l'abbaye tourangelle pour récupérer son bien et le donner en précaire. Enfin l'auteur démontre avec vigueur l'absence de fondement de la tradition attribuant à un certain comte Wibert la fondation d'une abbaye bénédictine à Liessies dès 764 : selon le récit d'Hermann de Tournai, cette fondation a été le fait d'Ade de Roucy vers 1146. Dans son chapitre de synthèse, Anne-Marie Helvétius ose une nouvelle interprétation de l'absence constatée de certaines abbayes dans l'énumération du traité de Meersen en 870 : en Hainaut, seule Mons ne figure pas alors que son existence est bien attestée au IX[e] siècle. Elle suppose que l'abbaye a pu cesser d'être royale et qu'elle a été donnée par le souverain en toute propriété à un puissant laïque. Enfin, elle montre encore son indépendance d'esprit en suggérant les limites de l'application des décisions d'Aix-la-Chapelle de 816-817 : la séparation n'est pas encore claire à la fin du IX[e] siècle entre l'*ordo monasticus* et l'*ordo canonicorum* ; certains moines peuvent difficilement choisir car chaque monastère a encore sa propre règle. On a donc encore des « abbayes canoniales et des monastères de chanoi-

nes » : en effet pour des raisons de sécurité matérielle les habitants de l'abbaye choisissent de garder leurs biens propres et sont donc assimilés à des chanoines mais continuent d'obéir à un abbé qui a reçu l'abbaye du roi.

La troisième partie est sans aucun doute la plus novatrice, mais aussi la plus difficile à suivre pour le lecteur qui ne connaîtrait qu'imparfaitement les données politiques de cette période. Là encore, l'auteur n'hésite pas à reprendre dans le détail le dossier de chacune des abbayes, montrant comment la famille des Régnier, comtes de Hainaut, établit son contrôle sur ces abbayes hainuyères et en fonde même une nouvelle, Saint-Ghislain, créée par Gislebert en 928 et dont le premier abbé fut Gérard de Brogne ; au Xe siècle, toutes les abbayes hainuyères, à l'exception de Maroilles qui devient épiscopale vers 920, font désormais partie de l'*honor* comtal qui, à la suite de la révolte de Régnier III en 958 contre Otton passe au nouveau comte Godefroi de Florennes, pour revenir aux Régnier vers l'an mil ; mais les uns et les autres se préoccupent peu de réforme monastique et s'intéressent surtout aux institutions canoniales plus faciles à diriger ; à la fin du Xe siècle, seules parmi les communautés d'hommes, Lobbes et Saint-Ghislain restent monastiques, tandis que les communautés de femmes ne semblent plus strictement respecter la règle. À la suite de la création de la marche de Valenciennes, Mons devient la capitale du comté de Hainaut et l'abbaye fondée par Waudru est désormais étroitement contrôlée par les comtes, eux-mêmes abbés, qui en nomment l'abbesse.

Au XIe siècle, tout change : les comtes doivent compter avec le nouvel évêque de Cambrai, Gérard de Florennes qui, lié d'amitié avec Richard de Saint-Vanne, s'efforce de réformer les communautés religieuses de son diocèse ; il sollicite pour ce faire l'accord des détenteurs des abbayes et remplace les chanoines par des moines ou bien rétablit l'observance stricte parmi les moines. Il réforme ainsi Saint-Ghislain, Lobbes, Hautmont et le petit prieuré d'Haspres mais il ne peut intervenir dans les abbayes détenues par Régnier V.

Sous la pression de la réforme grégorienne, les comtes se voient obligés de renoncer au titre d'abbé et se contenter de celui d'avoués, mais ils n'entendent pas abandonner les droits sur les abbayes jadis conférées par l'autorité royale ; ces droits sont différents selon les circonstances de l'acquisition : à Mons, les comtes sont chez eux et on ne perçoit aucune intervention royale ou épiscopale, à Saint-Ghislain où les moines luttèrent pour le statut d'abbaye royale et ont l'appui des évêques, les relations sont tendues, ailleurs les relations sont paisibles, le comte Régnier V acceptant même la réforme de Maubeuge. Il faut attendre la fin du siècle pour voir les comtes intervenir en faveur de la réforme : introduction des coutumes de Cluny à Crespin et concession de Saint-Saulve à Cluny sous Baudouin III.

Pour tous ces dossiers, il aurait été trop long de détailler toute l'argumentation de l'auteur qui fait preuve dans tous les cas d'une érudition de bon aloi, sachant utiliser les travaux précédents ou s'en détacher avec vigueur quand elle l'estime nécessaire et surtout montrant bien l'aspect fluctuant du vocabulaire médiéval en ce domaine : il y a des monastères de chanoines, des avoués qui ont les mêmes pouvoirs que des abbés laïques, même si l'Église voudrait qu'ils en aient moins, des moniales qui vivent comme des chanoinesses et des réformateurs qui, comme Gérard de Brogne, savent utiliser l'influence des abbés laïques ou, comme Gérard de Cambrai, favorisent les moines, non parce qu'ils sont meilleurs que les chanoines mais parce qu'ils permettent d'éliminer plus facilement les abbés laïques. Tout cela forme un monde plein de contraste où piété et intérêts matériels se rejoignent ; on n'a dès lors qu'un regret, que l'auteur n'ait pas davantage utilisé dans leur contenu-même les sources hagiographiques

qu'elle maîtrise si bien pour tenter de cerner avec davantage de profondeur l'état d'esprit des différents protagonistes et notamment des religieux eux-mêmes.

Michèle GAILLARD

Mario SENSI, *Storie di bizzoche tra Umbria e Marche*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995 (Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi, 192), XVII, 511 p.

Le volume présenté par Mario Sensi, traqueur infatigable des *bizzoche*, les béguines de l'Italie centrale, depuis presque quarante ans, est composé de douze chapitres dont neuf reprennent des contributions antérieures (articles ou communications) publiées entre 1977 et 1994 et dont trois sont, en revanche, inédits (les chapitres 4, 5 et 9). Le tout est doté d'un triple index et d'un inventaire des sources qui rendent ce recueil très précieux. On s'explique d'autant moins le choix de renvoyer à la publication originale pour la consultation des annexes documentaires et des tableaux illustrant le chapitre 6 (« Il patrimonio monastico di S. Maria di Vallegloria a Spello », p. 209-236).

Ces Mélanges sont le résultat des dépouillements effectués par Mario Sensi dans les archives de la *Valle Spoletana* et des Marches méridionales (et dont on mesure l'ampleur dans les notes et les éditions de documents) à la recherche des communautés de *bizzoche* nées dans ces régions d'une vocation érémitique et ayant ensuite conflué dans l'un des différents modèles proposés par la papauté, sans toutefois perdre leurs spécificités. Mario Sensi propose donc, à travers une enquête exhaustive dans une région homogène (celle de l'ancien duché de Spolète), de trouver le fil conducteur qui relie les multiples expériences féminines du XIV^e^ au XVI^e^ siècle et leurs rapports complexes avec l'institution.

Le préambule et les deux premiers chapitres (« Incarcerate recluse », p. 3-30 et « La monacazione delle recluse », p. 31-70) constituent une sorte d'introduction générale aux chapitres suivants, nettement monographiques. Le mouvement pénitentiel, féminin prend en Italie centrale trois formes principales : la vie cénobitique avec clôture modérée, la vie érémitique urbaine ou semi-urbaine, la vie « béguinale » conduite par des femmes vivant en communautés *in domibus propriis*. À mi-chemin entre vie religieuse et vie laïque, les pénitents échappent en partie à la législation canonique. Pour cette raison furent élaborées différentes solutions institutionnelles, adoptées de plus ou moins bon gré par les groupes de *bizzoche*, afin de donner une forme régulière à ces communautés hors cadre. Dans ces premiers chapitres généraux, puis dans les chapitres monographiques qui suivent, l'auteur souligne le rôle fondamental du cardinal Ugolino Conti di Segni, comme légat en Toscane et Lombardie (1217-1219) puis comme pape avec le nom de Grégoire IX (1227-1241), dans la régulation des mouvements religieux féminins selon une *forma vitae* définie par lui-même, celle de l'ordre de San Damiano dit par la suite des Clarisses. Les évêques prennent ensuite le relais de la papauté dans la *monacazione* des communautés de pénitents auxquelles ils imposent une des règles approuvées : d'abord celle de saint Benoît puis celle de saint Augustin. Ce processus de régularisation n'épuise toutefois pas le mouvement pénitentiel, qui reprend vigueur à la veille du concile de Lyon II sous sa forme *bizzocale* avec, notamment, le soutien des cardinaux Giacomo Colonna et Napoleone Orsini. En outre, l'institutionnalisa-

tion des groupements de *bizzoche*, leur régularisation et leur absorption partielle dans les Tiers-ordres mendiants au XIVe siècle n'excluent ni le passage d'une règle à l'autre, ou d'un ordre à l'autre (surtout celui de San Damiano), ni des expériences originales (les servites de Marie de Marseille, Les *paupere evangeliche* de San Ginesio, les *apostoliche* des Marches, etc.), pas plus qu'elles n'abolissent toute référence aux origines non institutionnelles de la communauté (les sœurs de Santa Maria del Paradiso à Spello ne continuent-elles pas à posséder des biens personnels alors que leur communauté est intégrée à l'ordre de San Damiano depuis 1325 ?).

Les chapitres suivants sont autant de petites monographies faisant le point sur des expériences précises qui, grâce à une présentation pointilliste et richement illustrée, viennent illustrer ou nuancer ce schéma général. On retrouve les mêmes acteurs. Le cardinal Ugolino devenu par la suite Grégoire IX qui impose la *forma vitae* de San Damiano aux *bizzoche* de San Paolo de Spolète ou à celles du diocèse d'Ascoli (l'exemple de Santa Maria di Cerro sur le Monte Polo confié à l'abbaye cistercienne de Fiastra est une exception). Les évêques comme Bartolomeo Accorombani évêque de Spolète (1236-1271) très attentif au mouvement *bizzocale* de son diocèse, l'évêque d'Ascoli qui, en 1273, exempte de sa juridiction les ermites de Sant'Angelo Voltorino sur le Monte Polo et les autorise à mendier, ou Giovanni évêque de Spello (1303-1308) qui affilie le *bizzocaggio* de Santa Maria del Paradiso à l'ordre damianite. Et surtout ces femmes qui choisissent de vivre en communauté leur vocation évangélique. D'autres pistes de réflexion s'ouvrent également de la confrontation de ces parcours monographiques : l'*inurbamento* des sites des communautés féminines étroitement lié à l'imposition d'une clôture sévère (les *bizzoche* abandonnent la Thébaïde de Monteluco dominant la ville de Spolète, celles de S. Maria del Paradiso sur le Mont Subasio se transfèrent près des murs de Spello au milieu du XIVe siècle, celles de S. Margherita fondé près de Bevagna se déplacent à l'intérieur des murs de la petite ville à la fin des années 1350) ; l'importance de certains sites comme lieu de vie érémitique et en particulier les sites élevés et de confins (Monte Polo à la frontière entre Marches et Abruzzes, Monte Subasio entre Spello et Collepino, Monteluco dominant Spolète) ; enfin les relations entre les différentes formes du mouvement pénitentiel féminin et d'autres formes de vie religieuse animées ou ayant été animées par des idéaux communs, en particulier la pauvreté.

Cela dit, au fur et à mesure qu'il parcourt les différents chapitres de ce recueil et qu'il visite l'un après l'autre les minuscules communautés féminines présentées par l'auteur, le lecteur est çà et là assailli par une sensation de trop-plein documentaire qui lui rend difficile la perception globale des problèmes, tant le particulier du document spécifique prend parfois le dessus sur l'articulation logique de l'argumentation. C'est la rançon de la connaissance exhaustive qu'a Mario Sensi des archives de l'Italie centrale et de sa générosité à la faire partager. C'est sans doute un travers qu'une introduction globale aurait pu atténuer, mieux que les deux premiers chapitres qui, n'ayant pas été écrits à cet effet, ne peuvent pas remplir parfaitement cette fonction. Cela aurait, en outre, été l'occasion d'expliciter le choix de la succession des chapitres qui n'est pas toujours très clair : les deux chapitres sur l'observance et la redécouverte des origines (fin XIVe-XVe siècles) ne pouvaient-ils pas clore le volume ? Mais nous sommes bien conscients que ces défauts (tout comme certains répétitions, parfois fastidieuses quand elles concernent un paragraphe entier repris mot pour mot dans deux chapitres) sont imputables à la nature de l'ouvrage – un recueil d'articles – nature qui fait dans le même temps la qualité du volume, véritable

mine d'informations et de pistes à parcourir et à approfondir pour mieux connaître les différentes facettes du mouvement pénitentiel féminin en Italie centrale, trop longtemps éclipsé par le mouvement béguinal nord-européen.

Cécile CABY

Agostino PARAVICINI BAGLIANI, *La cour des papes au XIIIᵉ siècle*, Paris, Hachette (collection « La vie quotidienne »), 1995, 314 p.

Un an après la parution d'*Il corpo del papa*, récemment traduit en français aux éditions du Seuil, Agostino Paravicini Bagliani nous livre avec cet ouvrage, rédigé directement en français, la première synthèse existante à ce jour sur la cour des papes au XIIIᵉ siècle. Mais l'auteur ne se contente pas de rendre accessibles des données jusqu'alors éparses dans des articles rédigés le plus souvent en langue étrangère. Cette étude aborde également le sujet sous des angles nouveaux. Dans le choix même du titre, cour et non Curie, Agostino Paravicini Bagliani marque sa volonté d'étudier le phénomène dans sa totalité et de sortir d'une vision purement institutionnelle du sujet. Cela lui permet ainsi de placer ce milieu social dans une perspective comparatiste avec les autres grandes cours souveraines de l'époque, royales aussi bien que princières, et de relever ponctuellement ressemblances et différences pour en arriver à la conclusion que, si les similitudes sont nombreuses, la spécificité de la cour des papes est tout de même manifeste. Pas plus que le pape n'est un souverain comme les autres, sa cour « ne peut se confondre totalement avec une autre cour souveraine » (p. 270).

Un tel travail n'aurait pas été possible si les sources sur la papauté ne s'étaient révélées plus nombreuses à partir du pontificat d'Innocent III (1198-1216). Or, il se trouve que ce pontificat est, avec celui de Boniface VIII (1294-1303), situé à l'autre extrémité de la période étudiée, l'un des plus riches en matière d'innovations (n'oublions cependant pas celui de Grégoire X qui vit la naissance du conclave en 1274). Pour l'auteur, tout le XIIIᵉ siècle « est une période d'une grande originalité » (p. 267). On comprend dès lors qu'Agostino Paravicini Bagliani ait pour souci constant de distinguer ce qui relève des traditions de ce qui est en revanche innovation.

Ainsi, c'est au début du XIIIᵉ siècle que s'amorce une double mobilité de la résidence papale : spatiale et temporelle, à l'intérieur et en dehors de Rome. Au sein de la ville, l'alternance entre palais du Latran et palais du Vatican, amorcée au XIIᵉ siècle, est renforcée au XIIIᵉ. Le Latran a pour lui ancienneté et symbolisme ; le Vatican, nouveauté, sécurité et confort. Pour l'heure, le Vatican n'est pas encore résidence principale (il faut attendre pour cela le XVᵉ siècle). Alors que l'un et l'autre palais servent de « résidence d'hiver », en été, le souverain pontife et sa cour, par crainte de la malaria romaine, partent pour une des huit à dix cités de l'État pontifical qui ont leur préférence du fait de leur climat favorable (Viterbe, Anagni, Orvieto, pour ne citer que les trois plus fréquentées). Phénomène quantitativement très important (plus de la moitié du siècle passé hors de Rome), cette mobilité sera lourde de conséquences : en faisant accepter l'idée que « là où se trouve le pape, là se trouve Rome » *(ubi papa, ibi Roma)*, elle prépare l'installation à Avignon, d'autant que, lors de ces déplacements, c'est la cour entière, hommes et structures, qui se déplace.

Parmi les membres de la caravane pontificale qui s'ébranle ainsi chaque année, se trouvent les familiers du pape, ceux qui appartiennent à sa *familia*.

Agostino Paravicini Bagliani propose de traduire le terme par « cour » ou « entourage ». À l'instar du pape, chaque cardinal, chaque grand prélat (le camerlingue, le vice-chancelier, les chapelains, etc.) de la Curie romaine possède sa propre *familia*. Celle du pape compte près de deux cents personnes. Plus restreintes sont les autres, mais tout aussi hiérarchisées. « Font partie de ces *familiae* non seulement les personnes qui aident leur seigneur dans sa vie quotidienne, mais aussi celles qui l'aident dans ses activités judiciaires, politiques et diplomatiques » (p. 270). Pour régir l'ensemble, quatre grands offices économiques : cuisines, paneterie, cellerie et maréchalerie, chargés notamment de la distribution des rations. Car si les curialistes sont logés et nourris aux frais de la papauté, ils ne perçoivent de salaire que lors des déplacements de la cour. La rémunération sous forme d'argent ne se mettra en place qu'avec la période avignonnaise.

Pour autant, la circulation de l'argent n'est pas inexistante à la cour des papes, bien au contraire. Agostino Paravicini Bagliani met ainsi en évidence une forte circulation monétaire qui découle du système des « services » instauré par les souverains pontifes au milieu du XIIIe siècle. Toute personne qui se rend à la cour des papes pour audience, confirmation d'élection ou poursuite d'un procès, se doit de présenter des cadeaux, non seulement au pape, mais également aux membres influents de la Curie, à ceux qui pourraient être des aides précieuses pour faire passer plus facilement une requête. Tout est alors question d'intuition et de bonne information (trouver le réseau influent, n'oublier personne...) car, et le paradoxe mérite d'être relevé pour une cour où tout est si minutieusement réglé, rien ne précise à qui, ni combien, il faut donner. Mais il faut donner, et l'on voit ainsi de grands prélats – tel Jean Peckham, archevêque de Canterbury – engager de considérables sommes d'argent pour obtenir ce qu'ils sont venus chercher et, une fois satisfaits (ce qui n'est pas toujours le cas), pouvoir, comme le dit Peckham lui-même, « tout juste tenir la tête hors de l'eau » (p. 126)... quand ils ne croulent pas sous le poids des dettes tel Guillaume de Rikle, abbé de Saint-Trond. Si ces dons sont considérés comme légitimes en cour de Rome, ils suscitent critiques et polémiques au sein de la Chrétienté qui dénonce, grands prélats en tête, l'admiration de la Curie romaine pour Albin et Ruffin, symboles de l'or et de l'argent.

Cette richesse, voire ce luxe, se manifestent de façon éclatante à la table des papes tout comme à celles des grands prélats qui accueillent l'une et les autres les membres de leur *familia* respective et rivalisent en matière de faste. C'est grâce à l'une des rares sources comptables à sa disposition, un compte de l'Aumônerie pour l'année s'étendant de juin 1285 à mai 1286, qu'Agostino Paravicini Bagliani parvient à reconstituer le régime alimentaire des curialistes. Il apparaît que leur nourriture est riche et variée, le corps et les soins qui lui sont apportés étant alors une des préoccupations principales de la cour des papes. Si l'idée de prolongation de la vie est en effet à la mode au XIIIe siècle, elle se trouve exacerbée à la cour pontificale. C'est ainsi qu'au début de ce siècle s'impose la présence régulière aux côtés du pape d'un médecin attitré. Le premier « médecin du pape », Jean Castellomata, attesté aux côtés d'Innocent III, est issu de la fameuse école de médecine de Salerne. Car nombreux sont les médecins parmi les savants (philosophes, juristes, astronomes...) de renommée internationale que la cour des papes, véritable centre intellectuel et scientifique, a su attirer à elle et intégrer parmi les membres de la Curie. La bibliothèque bonifacienne, première bibliothèque pontificale connue grâce à l'inventaire du trésor de 1295, et dont la précieuse collection de manuscrits grecs n'eut pas d'égale avant la Renaissance, comporte également d'importants

ouvrages médicaux. Mais si la science médicale est alors très présente au sein de la cour des papes, on n'hésite pas non plus à recourir à l'alchimie qui n'a pas encore statut de science maudite. Bref, tout est fait pour assurer la longévité maximale à ceux qui font partie de la cour pontificale. Et, de fait, on y vit vieux, même si la mort finit par faucher les plus âgés, et cela aussi s'inscrit dans l'espace quotidien.

Car les rituels de la mort appartiennent à un vaste ensemble de rites et symboles qui imprègnent fortement la vie de la cour pontificale, au rythme d'un calendrier extrêmement riche, à la fois liturgique et rituel, associant cérémonies anciennes (ex. : la grande litanie de la Saint-Marc) et cérémonies nouvelles (ex. : la procession de la *Veronica* instituée en 1208 par Innocent III et qui donna lieu au jubilé de 1300). Mais si le rituel est omniprésent à la cour des papes, il change, il évolue au gré de la signification qu'on entend lui donner. De même pour les symboles dont use le pape. Il en va ainsi de son cheval blanc. Attesté depuis des siècles, celui-ci prend au XIIIe siècle une dimension symbolique de plus en plus importante, notamment à cause du conflit avec l'empereur. Le conflit perdant de sa force dans la seconde moitié du siècle, le cheval blanc est alors réinterprété dans le sens de l'innocence de la chair.

Nombreux sont les rites et symboles ainsi décrits par l'auteur, qui conclut par ceux associés à la mort (ex. : l'espace rituel créé par Grégoire X qu'est la neuvaine). Leur étude est rendue possible grâce aux testaments cardinalices, en grand nombre pour le XIIIe siècle. S'y trouve notamment stipulé le lieu de sépulture désiré. Mais, du fait de leurs déplacements fréquents, les testateurs peuvent être surpris par la mort loin de l'endroit choisi. Se pose alors le problème du transport. Ce n'est que dépecé et bouilli que leur corps, dont il ne reste plus dès lors que les ossements, sera dans ce cas transporté. Sur ce point, les cardinaux ne sont cependant pas unanimes. Certains se révèlent favorables à la division du corps alors que d'autres s'y opposent. Boniface VIII tranchera dans sa décrétale du 27 septembre 1299 : jugeant la pratique du dépècement des cadavres abominable, il l'interdit.

Les sources consultées par l'auteur (souvent des documents d'archives de première main d'un intérêt tout à fait remarquable) lui ont permis de dresser un tableau beaucoup plus vivant et précis qu'il n'est généralement possible de le faire pour les cours laïques contemporaines. La multiplicité de détails concrets fait ainsi surgir devant nous une vie de cour et son étiquette. On peut dès lors regretter l'absence de synthèse en fin de chaque chapitre qui aurait permis de mieux mettre en évidence ce que voulait démontrer l'auteur. Une telle synthèse se trouve cependant dans la conclusion de l'ouvrage dont elle met d'autant plus en valeur les grandes lignes directrices et les principaux intérêts.

Élizabeth GONZALEZ

Adalbert MISCHLEWSKI, *Un ordre hospitalier au Moyen Âge, les chanoines réguliers de Saint-Antoine-en-Viennois*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1995, 216 p. + 32 p. h.t., index des noms de lieux et des noms de personnes.

En 1976, Adalbert Mischlewski publiait à Cologne le livre qui allait l'imposer comme l'un des meilleurs spécialistes internationaux de l'histoire de l'ordre des Antonins : *Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens*. Le succès de son ouvrage, mais aussi la place que les Antonins ont occupée dans la

France médiévale, justifiaient qu'une édition française fût entreprise, avec la mise à jour indispensable.

C'est aujourd'hui chose faite. Les historiens des ordres religieux, ceux de l'hospitalité médiévale, ceux du Dauphiné, disposent à présent de la synthèse qui leur manquait encore sur le sujet, dans une étude parfaitement à jour grâce à l'adjonction de nouveaux chapitres, enrichie d'une bibliographie abondante, d'une cartographie de grande qualité, de pièces justificatives inédites et d'une illustration en couleur riche et pertinente.

C'est dans le grand élan religieux du XIe siècle que l'auteur, à juste titre, situe la naissance de l'ordre, à La Motte-aux-Bois, modeste localité située à mi-chemin entre Grenoble et Valence. Comme nombre de groupes de laïcs adonnés alors à l'assistance aux malades, les premiers Antonins ne constituent d'abord qu'une simple fraternité hospitalière, spécialisée dans les soins aux victimes de l'ergotisme gangréneux. Les « ardents » se pressent en effet nombreux, dans l'espoir d'une guérison miraculeuse, auprès des reliques de saint Antoine ermite qui ont été récemment transférées d'Orient en ce lieu – devenu à partir de 1083 « La Motte-Saint-Antoine », puis « Saint-Antoine » – et dont la garde et l'organisation du culte ont été confiées aux moines bénédictins de Montmajour. L'efficacité des soins dispensés par les frères en matière thérapeutique et clinique leur vaut très vite une renommée universelle et suscite la création de filiales bien au-delà des frontières du Dauphiné, puisque dispersées du Danemark à l'Andalousie et de l'Écosse à Chypre. Forts de ces succès, les responsables de la fraternité ne vont avoir de cesse de se libérer de la tutelle des Bénédictins. Grâce à l'appui de la papauté, les Antonins franchissent les étapes, jalonnées de privilèges, qui les conduisent lentement, non sans difficulté parfois, vers l'acquisition d'une personnalité juridique autonome, marquée par leur transformation en ordre de chanoines réguliers. En 1232, les frères prononcent leurs vœux de religion ; en 1247, ils adoptent la règle de saint Augustin ; en 1297, Saint-Antoine est érigé en abbaye, rattaché à l'hôpital, et l'ordre obtient l'exemption. La cohabitation avec les Bénédictins, devenue impossible, prend fin, moyennant toutefois le paiement d'une pension annuelle de 1 300 livres à l'abbé et au chapitre de Montmajour.

L'exécution du contrat ne fut pas exempte de difficultés pendant les deux derniers siècles du Moyen Âge, en dépit d'un essor remarquable, de nouvelles fondations, de la protection pontificale renouvelée et des faveurs des Dauphins, au cours de ce que l'auteur appelle « la période de splendeur de l'Ordre » (1297-1378). Les initiatives des abbés, à la forte personnalité et aux qualités exceptionnelles, qui se succédèrent au cours de la période de la papauté d'Avignon (Ponce de Layrac, Guillaume Mitte, Pierre Lobet), retardèrent les effets d'une crise qui devait éclater au grand jour pendant le Schisme et se prolonger pendant une bonne partie du XIIIe siècle. Un équilibre institutionnel toujours fragile entre les abbés et le chapitre, entre l'abbaye chef d'ordre et les dépendances, des problèmes de gestion économique et financière de plus en plus criants, les relâchements moraux dont certains membres de l'ordre se rendirent coupables – sans compter le conflit permanent avec Montmajour – provoquèrent finalement un sursaut réformateur salutaire qui intervint en 1478 : l'abbé Jean Jouguet fit approuver par le chapitre général et promulguer de nouveaux statuts refondant tous les règlements et constitutions antérieurs. Mais il fallut attendre 1502 pour voir définitivement éteinte la querelle avec l'abbaye de Montmajour, les Antonins abandonnant quatre prieurés aux Bénédictins, ces derniers renonçant de leur côté à toute quête sous les auspices de saint Antoine.

Cette vaste fresque, précise, fouillée, privilégie l'évolution événementielle

globale et les aspects institutionnels. Peut-on vraiment en faire grief à l'auteur, dans la mesure où il était difficile, voire impossible, en un volume, d'entrer dans les détails de l'histoire intérieure des diverses maisons antoniennes ? On aurait certes aimé mieux connaître le mécanisme et les itinéraires des quêtes, les formes revêtues par l'hospitalité réservée aux pèlerins ou les méthodes thérapeutiques élaborées pour guérir les « ardents », tant à Saint-Antoine que dans les hôpitaux répartis dans toute la chrétienté. Il semble en effet qu'en dépit des crises, des abus et des dérives, inhérents à l'histoire de bien des instituts religieux du Moyen Âge, et en ce domaine les Antonins ne font pas exception, la fidélité aux idéaux du temps des origines n'ait jamais été reniée, comme en témoigne l'accueil jamais en défaut réservé aux dévots de saint Antoine, dont les flux ininterrompus ont fait du sanctuaire dauphinois l'un des lieux de pèlerinage majeurs de l'Occident.

L'influence exercée par les Antonins sur la société mériterait sans doute une approche plus fine. L'attrait éprouvé par les nobles intégrant l'ordre peut certes s'expliquer, pour certains d'entre eux, par « la possibilité de gagner de l'influence ». On ne peut cependant exclure, parmi leurs motivations, une vocation sincère de service du prochain comparable à celle qui animait d'autres adeptes de l'enseignement de l'Évangile et les poussait, pour l'assouvir, à intégrer une fraternité charitable.

On notera avec intérêt que la publication de la version française du travail d'Adalbert Mischlewski s'insère dans un contexte historiographique caractérisé par une réelle « relance » des recherches consacrées aux Antonins, en particulier dans le Sud-Est : un article des *Cahiers de Fanjeaux* a présenté leur essor en Languedoc ; une récente thèse d'École des Chartes, due à Yves Kinossian, a étudié les dépendances antoniennes des diocèses de Vienne et de Grenoble et Pierrette Paravy, dans sa monumentale thèse d'État sur la vie religieuse en Dauphiné à la fin du Moyen Âge, leur a également consacré de substantiels développements. Ainsi peut-on espérer, si le mouvement se poursuit, voir la France rattraper le retard qu'elle a pris, par rapport aux pays germanophones, dans la connaissance d'une institution qui a tenu, au Moyen Âge, une place de premier plan dans l'assistance aux malheureux et aux exclus.

Daniel LE BLÉVEC

DANTE ALIGHIERI, *La Comédie. Enfer*, traduction française de Jean-Charles Vegliante, Paris, Imprimerie nationale, 1996.

Traduire la poésie est, comme on sait, un défi ou, mieux, un vrai hasard. On est en effet presque toujours contraint de rester à l'ombre de l'original, dans les marges étroites d'une expérience dérivée, dans la pâleur précaire d'une répétition qui ne prétend ni à la comparaison, ni à l'imitation. Si en outre la poésie que l'on traduit a atteint une sacralité classique, alors l'acte de traduire ne peut que se cacher derrière l'alibi du service : traduire sert au moins à étendre l'aire de la lisibilité. Mais d'autre part la langue même n'est-elle pas ce qui définit le plus précisément un classique, ce qu'il a de plus inaliénable ? Comment peut-on retirer à un classique sa langue, ses inventions de forme et de style ? Le transférer dans une autre langue signifie le priver de son âme, de sa respiration. Et pourtant il faut traduire. Parce que traduire est un exercice d'approche de l'autre, d'*hospitalité* qui lui est offerte. Transférer dans sa propre

langue un classique, si *démesurée* et *singulière* que soit l'énergie linguistique et poétique de ce classique, signifie entrer dans l'expérience de l'œuvre plus qu'aucune exégèse ne saurait le faire. Jean-Charles Vegliante, poète et spécialiste de littérature italienne, a osé entreprendre la traduction de Dante en langue française. Pour le moment il a achevé l'*Enfer*. L'édition, graphiquement très soignée, est sortie dans la belle collection des classiques de l'Imprimerie nationale.

Parlant de cette traduction, je voudrais rompre avec une convention, presque une obligation, celle de comparer avec les traductions qui précèdent, dans le cas particulier celle, classique, de Pézard et la plus récente de Jacqueline Risset. Chaque fois que je pense à l'histoire des traductions de Dante, il me vient à l'esprit que Baudelaire, lui aussi poète d'un *Enfer*, un *Enfer* de la modernité, lut Dante pour la première fois dans une traduction française en prose d'un certain Pier Angelo Fiorentino, de 1840 ; plus tard seulement il connut celle de Lamennais. Pour lui la véritable médiation fut celle de Delacroix, « traducteur-déchiffreur » de Dante, dans les scènes de la *Comédie* peintes au Luxembourg. Chaque traduction répond à des raisons de style, à des conventions poétiques, à des choix d'écriture (ou réécriture, ou parodie). Toute expérience de traduction, par chance, est à son tour unique, comme l'œuvre originale même. Parler de la traduction de Vegliante en partant du point d'observation non de la langue française du traducteur mais de la langue même de l'original, la langue italienne et celle de Dante, peut sembler une anamorphose distrayante ; mais ce point d'observation me permet, devant cet *Enfer* français, de vérifier une phrase de Leopardi sur l'acte de traduire.

Leopardi, à propos de la traduction de Virgile, à laquelle il s'était appliqué très jeune, rendant en très classiques endécasyllabes italiens le second livre de l'*Énéide*, dit que le souci du traducteur, son premier objectif, devrait être « de faire parler Virgile dans un italien *virgilien* ». On pourrait adapter cet objectif et dire le souci « de faire parler Dante dans un français *dantesque* ». L'adjectif désigne la singularité – de timbre, de style, de ton – qui constitue l'identité d'un classique, son énergie. Ce qui de cette singularité n'est réductible ni au sens ni à la lettre peut *résister* dans une autre langue, et dans cette résistance l'antinomie entre fidélité et liberté n'a pas sa place. Traduire en ce cas voudrait certes dire changer *(vertere, trans-ducere)* les structures et les formes linguistiques, les remplacer par celles d'une autre langue, mais voudrait dire aussi en même temps laisser intactes (ou reconstruire, restaurer, après le naufrage qu'est toute traduction) les conditions de reconnaissance, c'est-à-dire le style. Et le style comprend aussi le ton, la voix. La traduction de Vegliante se meut dans cet espace ; elle cherche à préserver la voix dantesque, ou celle que tant de lecteurs et d'interprétations ont identifiée ou construite comme telle : cadences et timbres du vers et du tercet, échelles de sonorité, de montée et descente, souffles, sifflements, cris, mouvements qui vont du largo à l'adagio et au fortissimo, aspérités, interruptions, douceurs improvisées, éloquences freinées ou déployées, mimétismes et chromatismes de ton, et silences bien sûr.

Lire l'*Enfer* dans ce français, en gardant à l'esprit les accents, les volutes de la langue dantesque, révèle combien cette traduction est *proche* du cœur et du secret de l'original. Une *proximité* qui est adéquation à ce qu'on pourrait appeler l'« esprit » de Dante : l'invention linguistique non comme forme du dire mais comme matière même de la connaissance, rythme de la *descensio* et de la *peregrinatio*. Lire la traduction de Vegliante, c'est entendre la voix d'un théâtre intérieur, un théâtre où la *Comédie* a été déposée et se trouve reprise et récitée, non pas sur une scène mais en plein air, dans une campagne toscane

ou provençale. Les registres divers, les gradations du sublime et de sa négation expressionniste, sont reportés dans l'autre langue, marqués de certains signes (Ytaille, au lieu d'Italie par exemple) qui devraient conserver l'aura médiévale sans le code linguistique médiéval, l'aura du « poème sacré » sans éclats d'abstraite éloquence. Le choix de convertir notre endécasyllabe en un vers qui en épouse la mesure et souvent aussi la cadence, les pauses, les accents, sans transformer mécaniquement le vers italien en un des vers classiques de la tradition française (le décasyllabe ou l'alexandrin), a un effet singulier : il donne du relief à la narrativité, déploie la diction en un récit qui s'élève vers les tons hauts ou s'abaisse dans le gouffre de la cruauté. La langue du chant V et celle des Malebolge suivent respectivement les variations des registres dantesques, même si dans le second cas les noms des diables sont traduits : Hellequin, Foulegrive, Canaillas, Barbébouriffé, Libycoq, Dragonnard, Ciriat-les-dents-croches, etc.

Il s'agit d'une narration qui, tout en rompant le schéma métrique du tercet dantesque, tient l'équilibre entre un mouvement qui tend à l'épopée, à son énergie évocative, et un mouvement qui tend à la prose, à sa diction plane, proche. Ce difficile équilibre fait de la traduction de Vegliante une aventure précieuse dans l'odyssée dantesque et, comme toute traduction réussie, une exégèse. « Nul s'il n'est poète ne peut traduire un vrai poète », disait Leopardi.

Antonio PRETE

*Médiévales* 32, printemps 1997, pp. 150-152

# LIVRES REÇUS

*À l'ombre d'Avicenne. La médecine arabe au temps des califes*, Catalogue de l'exposition présentée du 18 novembre 1996 au 2 mars 1997 : Paris-Gand, Institut du Monde Arabe-Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.

ARRIGNON Jean-Pierre, MERDRIGNAC Bernard, TREFFORT Cécile, *Christianisme et chrétientés en Occident et en Orient (début* VII*e*-*milieu* XI*e siècle)* : Paris, Ophrys, 1997.

AURELL Martin, *La noblesse en Occident (*V*e*-XV*e siècle)* : Paris, Armand Colin, 1996 (coll. « Cursus »).

AUZÉPY Marie-France, KAPLAN Michel, MARTIN-HISARD Bernadette, *La chrétienté orientale du début du* VIII*e siècle au milieu du* XI*e siècle* : Paris, SEDES, 1996.

BALESTRACCI Duccio, *Medioevo italiano e medievistica. Note didattiche sulle attuali tendenze della storiografia* : Rome, Il Calamo, 1996 (Pagine della memoria 3).

BARTON Julie S., MEWS Constant éd., *Hildegard of Bingen and gendered theology in judeo-christian tradition* : Monash University, 1995.

BASCHET Jérôme et SCHMITT Jean-Claude dir., *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval* : Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

BLANCHARD Joël éd., *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, postface de Philippe Contamine, Actes du colloque organisé par l'Université du Maine les 25 et 26 mars 1994 : Paris, Picard, 1995.

BONNEY Richard dir., *Systèmes économiques et finances publiques* : Paris, PUF, 1996 (Librairie Européenne des Idées, coll. Les origines de l'État moderne en Europe).

BREMER BUONO Donatella, *La mistica* : Pise, ETS, 1996 (La letteratura tedesca medievale, VII).

BRESC Henri dir., *Figures de l'esclave au Moyen Âge et dans le monde moderne* (Actes de la Table ronde organisée les 27 et 28 octobre 1992 par le Centre d'Histoire sociale et culturelle de l'Université de Paris X Nanterre) : Paris, L'Harmattan, 1996.

CARPENTIER Élisabeth, LE MENÉ Michel, *La France du* XI*e au* XV*e siècle. Population, société, économie* : Paris, PUF, 1996 (coll. Thémis).

COLEMAN Janet dir., *L'individu dans la théorie politique et dans la pratique* : Paris, PUF, 1996 (Librairie Européenne des Idées, coll. Les origines de l'État moderne en Europe).

COLARDELLE Michel éd., *L'Homme et la nature au Moyen Âge. Paléoenvironnement des sociétés occidentales*, Actes du Ve Congrès international d'Archéologie médiévale (Grenoble) : Paris, Errance, 1996 (Archéologie aujourd'hui).

COLLARD Franck, *Un historien au travail à la fin du* XV*e siècle : Robert Gaguin* : Genève, Droz, 1996.

CONTAMINE Philippe et MATTÉONI Olivier dir., *La France des principautés. Les chambres des comptes,* XIV*e et* XV*e siècles*. Actes du colloque tenu aux Archives départementales de l'Allier, à Moulins-Yzeure, les 6, 7 et 8 avril 1995 :

Paris, Éd. Comité pour l'histoire économique et financière, ministère de l'Économie et des Finances, 1996.

DE GIORGIO Michela, KLAPISCH-ZUBER Christiane dir., *Storia del matrimonio* : Rome/Bari, Laterza, 1996 (Storia delle donne in Italia).

DELUMEAU Jean-Pierre, *Arezzo, espace et sociétés 715-1230*, 2 vol. : Rome, École française de Rome, 1996 (coll. de l'École française de Rome 219).

DEMURGER Alain, *L'Occident médiéval. XIII^e-XV^e siècle* : Paris, Hachette, 1995 (Les Fondamentaux 62).

DUCELLIER Alain, *Chrétiens d'Orient et Islam au Moyen Âge. VII^e-XV^e siècle* : Paris, Armand Colin, 1996 (coll. U).

DUCELLIER Alain, KAPLAN Michel, *Byzance IV^e-XV^e siècle* : Paris, Hachette, 1997 (Les Fondamentaux 79).

FICHET DE CLAIREFONTAINE François dir., *Ateliers de potiers médiévaux en Bretagne* : Paris, Maison des Sciences de l'Homme (Documents d'Archéologie française 55).

FLANDRIN Jean-Louis, MONTANARI Massimo dir., *Histoire de l'alimentation* : Paris, Fayard, 1996.

FOSSIER Robert, *L'Occident médiéval. V^e-XIII^e siècles* : Paris, Hachette, 1995 (Les Fondamentaux 42).

GALINIÉ Henri et ZADORA-RIO Élisabeth dir., *Archéologie du cimetière chrétien.* Actes du 2^e colloque AERCHEA, Orléans, 29 septembre-1^er octobre 1994, GDR 94 du CNRS : Tours, FERACF, La Simarre, 1996 (11^e supplément à la *Revue Archéologique du Centre de la France*).

GAUVARD Claude, *La France au Moyen Âge du V^e au XV^e siècle* : Paris, PUF, 1996 (coll. Premier Cycle).

GIOACCHINO DA FIORE, *Introduzione all'Apocalisse*, Kurt-Victor Selge éd. : Rome, Viella, 1995.

GOLINELLI Paolo, *Il Papa contadino. Celestino V e il suo tempo* : Florence, Camunia, 1996.

HAINES Margaret, RICCETTI Lucio éd., *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna, Atti della Tavola Rotonda, Villa I Tatti, Firenze, 3 aprile 1991* : Florence, Olschki, 1996.

HILDEGARDIS BINGENSIS, *Liber divinorum operum*, éd. Albert Derolez, Peter Dronke : Turnhout, Brepols, 1996 (Corpus Christianorum Continuatio Medievalis XCII).

JACQUART Danielle, MICHEAU Françoise, *La médecine arabe et l'Occident médiéval* : Paris, Maisonneuve et Larose, 1996 (rééd.).

JOLY Marie-Hélène, GERVEREAU Laurent, *Musées et collections d'Histoire en France. Guide* : Paris, Association internationale des musées d'Histoire, 1996.

*La recherche sur le Moyen Âge à l'aube du XXI^e siècle, Cahiers de Civilisation Médiévale*, 39, 1996.

LECOUTEUX Claude, *L'allemand du Moyen Âge* : Turnhout, Brepols, 1996 (L'atelier du médiéviste, 3).

LE JAN Régine, *Histoire de la France : origines et premier essor, 480-1180* : Paris, Hachette, 1996 (Carré Histoire 31).

LERNER Robert E., *Refrigerio dei santi. Gioacchino da Fiore e l'escatologia medievale* : Rome, Viella, 1995.

LORANS Élisabeth, *Le Lochois du haut Moyen Âge au XII^e siècle. Territoires, habitats et paysages* : Tours, Publications de l'Université de Tours, 1996.

LUISI Riccardo, *Scudi di pietra. I castelli e l'arte della guerra tra Medievo e Rinascimento* : Rome/Bari, Laterza, 1996 (Grandi Opere).

MAIER Eva, *Trente ans avec le diable. Une nouvelle chasse aux sorciers sur la Riviera lémanique (1477-1484)* : Lausanne, 1996 (Cahiers Lausannois d'Histoire médiévale 17).
MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales. XIe-XVe siècle* : Paris, PUF, 1996 (Nouvelle Clio).
MENJOT Denis, *Les Espagnes médiévales, 409-1474* : Paris, Hachette, 1996 (Carré Histoire 32).
PETTI BALBI Giovanna, *Mercanti e* nationes *nelle Fiandre : i Genovesi in età bassomedievale* : Pise, ETS, 1996 (Piccola Biblioteca GISEM 7).
PENA BOCOS Esther, *La Atribucion Social del Espacio en la Castilla Altomedieval. Una Nueva Aproximacion al Feudalismo Peninsular* : Salamanque, Universidad de Cantabria, 1995.
PIPON Brigitte, *Le Chartrier de l'Abbaye-aux-Bois (1202-1341)* : Paris, École des Chartes, 1996 (Mémoires et Documents de l'École des Chartes 46).
REINHARD Wolfgang dir., *Les élites du pouvoir et la construction de l'État en Europe* : Paris, PUF, 1996 (Librairie Européenne des Idées, coll. Les origines de l'État moderne en Europe).
RICHÉ Pierre, *Charlemagne raconté par Pierre Riché* : Paris, Perrin, 1996 (coll. « Un historien raconte... »).
ROUILLARD Philippe, *Histoire de la pénitence des origines à nos jours* : Paris, Cerf, 1996.
RUSCONI Roberto éd., *Storia e figure dell'Apocalisse fra '500 e '600. Atti del 4º Congresso internazionale di studi gioachimiti. San Giovanni in Fiore, 14-17 settembre 1994* : Rome, Viella, 1996 (Centro internazionale di studi gioachimiti San Giovanni in Fiore. Opere di Gioacchino da Fiore : Testi e strumenti, 7).
SALVATORI Enrica, *La popolazione pisana nel Duecento. Il patto di alleanza di Pisa con Siena, Pistoia e Poggibonsi del 1228* : Pise, ETS, 1994 (Piccola Biblioteca GISEM 5).
SCULLY D. Eleanor, SCULLY Terence, *Early French Cookery. Sources, History, Original Recipes and Modern Adaptations* : Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995.
SOLDATINI Simonetta éd., *L'Archivio Storico Comunale di Massa Marittima*, présentation par Mario Ascheri et Paola Benigni : Sienne, Il Leccio, 1996.
STROBINO Sandrine, *Françoise sauvée des flammes ? Une Valaisienne accusée de sorcellerie au XVe siècle* : Lausanne, 1996 (Cahiers Lausannois d'Histoire médiévale 18).
TOUATI François-Olivier, *Archives de la lèpre. Atlas des léproseries entre Loire et Marne au Moyen Âge* : Paris, CTHS, 1996 (Mémoires et Documents, section d'Histoire médiévale et Philologie 7).
TRICARD Jean, *Les campagnes limousines du XIVe au XVIe siècle. Originalité et limites d'une reconstruction rurale* : Paris, Publications de la Sorbonne, 1996.
VAN DEN NESTE Évelyne, *Tournois, joutes, pas d'armes dans les villes de Flandre à la fin du Moyen Âge (1300-1486)*, préface de Michel Pastoureau : Paris, École des Chartes, 1996 (Mémoires et Documents de l'École des Chartes 47).
VERGER Jacques, *La renaissance du XIIe siècle* : Paris, Cerf, 1996 (Initiations au Moyen Âge).
VOVELLE Michel, *Les âmes du Purgatoire ou le travail du deuil* : Paris, Gallimard, 1996.

INDEX DES N$^{os}$ 26 à 31 – 1994 à 1996

**Thèmes des numéros**



**Articles parus**

**Livres recensés** (le nom du recenseur figure entre parenthèses)

Achevé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A. - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d'Imprimeur : 19559 - Dépôt légal : juillet 1997 - *Imprimé en C.E.E.*

# MÉDIÉVALES
# Langue Textes Histoire

**Abonnements :**

Université Paris VIII – PUV *Médiévales* – 2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex 02
Tél. 33-1-49 40 67 88 – Fax 33-1-49 40 67 53

**Distribution :**

CID – 131, boulevard Saint-Michel – 75005 Paris
Tél. 33-1-43 54 47 15 – Fax 33-1-43 54 80 73

**Diffusion :**

AFPU-Diffusion – PUL – BP 199 – 59654 Villeneuve-d'Ascq Cedex – Tél. et Fax 33-20 91 03 95

## Numéros parus

SOMMAIRE N° 32 PRINTEMPS 1997

# VOIX ET SIGNES
## NOUVELLES MUSIQUES DU XIIIe AU XVe SIÈCLE



## ESSAIS ET RECHERCHES



Prix : 90 F





ISSN 0751-2708
ISBN 2-910381-97-8